DAS KUNSTWERK

7/XI

JANUAR
1958

GALERIE STADLER

Dan 91-10 51 rue de Seine Paris 6e

20. Dezember – 31. Januar
Gruppenausstellung

Ab 17. Januar

Neue Bilder von
MARK TOBEY

PREIS VON PARIS

MALEREI

Galerie Denise René
124, rue la Boétie, PARIS 8e

PRAMPOLINI

PLASTIK

Galerie Rive gauche
44, rue de Fleurus, PARIS 8e

NEGRISIN

17. JANUAR BIS 15. FEBRUAR

DANIEL CORDIER

8 RUE DE DURAS PARIS 8e

ständig:

DUBUFFET
K. O. GÖTZ
MICHAUX
REQUICHOT
WOLS

DAS KUNSTWERK

paraîtra à partir d'AVRIL 1958
également en EDITION FRANCAISE sous le titre

L' OEUVRE d'ART

dans la même présentation et le même format que l'édition allemande

Abonnement annuel 4500 frs
Prix du numéro 400 frs

Pour tous renseignements et abonnements s'adresser à

AGIS VERLAG · KREFELD UND BADEN-BADEN
Administration: Goethestraße 79, Krefeld (Allemagne)

GALERIE DE FRANCE

3, FAUBOURG ST. HONORÉ · PARIS 8e · ANJ 69-37

Hartung
Le Moal
Magnelli
Manessier
Music
Pignon
Prassinos
Singier
Soulages
Zao Wou Ki

Bergman
Gillet
Levee
Maryan

Consagra
Coulentianos
Jacobsen
Robert Müller

JANUAR GOUACHEN UND AQUARELLE VON GILLET · LEVEE · MARYAN

7|XI

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 7/XI
Januar 1958

INHALT

Georg Schmidt:	Juan Gris	3
Anton Henze:	Über das Basteln in der modernen Kunst	15
Kurt Schwitters:	Merz	37
Max Bense:	Extrakt einer Statistischen Ästhetik	39
	Ausstellungen	42
	Bücher	44
	Notizbuch der Redaktion	46

Farbtafeln: Juan Gris, Die Geige, Öl auf Holz, 1916, 116,5x73 cm
Kunstmuseum Basel
Glas und Zeitung, Öl auf Holz, 1917, 38x61 cm
Kunstmuseum Basel
Kurt Schwitters, Klebebild, Originalgröße

Umschlag: Henri Laurens, Collage
Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Berggruen, Paris

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung vorbehalten! Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, die Zeitschrift oder Teile aus ihr auf fotomechanischem Wege zu vervielfältigen. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wollnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 53 88 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Peter-Presse, Christoph Kreickenbaum KG., Darmstadt. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Georg Schmidt

JUAN GRIS

Juan Gris ist im Jahre 1887 in Madrid geboren. Sein Vater, Gregorio Gonzales, war Castillianer, seine Mutter Andalusierin. Gerne verzichten wir darauf, Gris' Kunst in der üblichen Weise aus der spanischen Landschaft und aus dem spanischen Blute abzuleiten. Bei Picasso fiele das schon leichter. Bei ihm müßte die jähe Gegensätzlichkeit erwähnt werden — bei Gris umgekehrt die auf Moll gestimmte großartige Monotonie. Bei Picasso die volkshafte Genuß- und Quäl-Bereitschaft — bei Gris die adelige Zucht und die mönchische Askese.

Als Sohn eines reichen Madrider Kaufmanns mußte Gris — wie üblich gegen den eigenen Willen, Maler zu werden — die Madrider Industrieschule besuchen. Immerhin ist ihm von dieser Zeit der Sinn für ein wissenschaftlich methodischeres Denken geblieben. Daneben zeichnete er, unter dem Pseudonym „Gris", für Madrider Witzblätter — sowie, durch die Vermittlung des in Madrid lebenden deutschen Malers Willy Geiger, für die „Jugend" und für den „Simplizissimus".

Im Jahre 1906, also erst 19jährig, verläßt Juan Gris Madrid, 16 Franken in der Tasche — pariswärts. Und installiert sich im Atelierhaus „Bateau Lavoir" an der rue Ravignan, der „Residenz" seines damals schon berühmten Landsmannes Picasso! Mit Zeichnungen für Pariser Witzblätter verdient er sich einen kümmerlichen Lebensunterhalt. Gleichzeitig aber ist er der intimste Zeuge aller künstlerischen Ereignisse von Picassos „période nègre" an.

Erst im Jahre 1911 hat Gris den Mut gefaßt, selber zur Ölfarbe zu greifen. Seine frühesten Bilder von 1911, darunter das bekannte Bildnis Maurice Raynal, versuchen sich im analytischen Kubismus der Stufe von 1909 und 1910. Der radikaleren Zerlegung der Binnenformen des Gegenstandes der Stufe von 1911 leistet er jedoch Widerstand — offensichtlich weil er nicht so leicht bereit war, auf die Gegenstandsaussage zu verzichten. Auch im Jahre 1912 beharrt er auf der Stufe von 1910 (Bildnis Picasso). Im Frühjahr 1912 stellt er im „Salon des Indépendants" aus, im Herbst bei der „Section d'Or". Im Winter 1912 sichert ihm der seit 1907 in Paris niedergelassene deutsche Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler vertraglich die Übernahme seiner gesamten Produktion zu. Picasso und Braque hatten mit Kahnweiler schon seit 1907 ihre Verträge. (Wie leicht sich das heute sagt!)

Daß Gris in der „Section d'Or", im „feindlichen Lager" der Kubisten strengster Observanz, mit Delaunay, Léger, Gleizes, Marcel Duchamp, Jaques Villon ausstellte, ist der deutlichste Ausdruck dafür, daß der konsequente analytische Kubismus von 1911 ihm nicht behagte. Zwar hat der im gleichen Jahre 1912 erfolgte Übergang zum synthetischen Kubismus Gris' Bedürfnis nach größerer Klarheit und Präzision in so hohem Maße entsprochen, daß Gris dann, von 1914 an bis zuletzt, in gewissem Sinne dem synthetischen Kubismus treuer geblieben ist als selbst Picasso und Braque! Vor allem ist es die geometrische Genauigkeit der einzelnen Flächen, ihre schärfere Begrenzung, ihre entschiedenere Gerichtetheit im Sinne der vier Grundrichtungen Horizontale, Vertikale, Diagonale und Rund, sowie die konsequente Flächigkeit als Basis des Bildes, worin Gris' tiefes Einverständnis mit dem synthetischen Kubismus begründet ist.

In den Künstlern der „Section d'Or" sind Gris zwei Dinge entgegengetreten, die vor dem Richterstuhle des „Bateau Lavoir" geradezu als Sakrileg galten: eine ausgesprochene Betonung des Gegenständlichen und eine wahre Begeisterung für die buntesten Farben des Spektrums. Die Betonung des Gegenständlichen im Sinne der Eiffeltürme von Delaunay aus dem Jahre 1910: als Simultan-Darstellung verschiedener Ansichten des Gegenstandes, mit der unverkennbaren Absicht, vom Gegenstand ein intensiveres, totaleres Vorstellungsbild zu geben (was die Methode des Futurismus ist). Und die Farbigkeit im Sinne der „fenêtres" von Delaunay aus dem Jahre 1911, des sogenannten „Orphismus": als reine Melodie mit den Farben des Farbkreises. Und Gris hat von diesen beiden Möglichkeiten sich faszinieren lassen.

Gris' Bilder des Jahres 1913 stehen im Zeichen des Versuches einer Synthese der formalen Mittel der drei Phasen des Kubismus mit der futuristischen Gegenständlichkeit und mit der orphistischen Farbigkeit. In einem Stilleben „Geige und Guitarre" von 1913 ist die Geige in zwei klar ablesbaren Ansichten simultan nebeneinander dargestellt: die rechte Seite der Geige von rechts her, die linke Seite von links her, so daß das Bild, zentralperspektivisch

gesehen, „schielt". Was in Picassos und Braques analytischem Kubismus von 1910 nur gelegentlich und ohne gegenstandsbetonenden Akzent geschieht, wird hier bewußt konstruierend durchexerziert, mit der offensichtlichen Absicht, den Gegenstand „Geige" dadurch im wörtlichen Sinne „umfassender" darzustellen. Oder: in einer Landschaft mit Häusern sind die Hausfronten, Dächer und Kamine aus den verschiedensten Blickwinkeln gesehen: bald in Frontalansicht, bald in Aufsicht, bald in Seitenansicht von links her, bald in Seitenansicht von rechts her. Dabei sind die einzelnen gegenständlichen Elemente — Hausfront, Dach, Kamin — in ihrer Gesamtform, wie im Frühkubismus, intakt belassen, und offenkundig sind sie als Gegenstände gemeint. Dazu kommt eine ausgesprochen bunte, oft fast schrille Farbigkeit. Dem synthetischen Kubismus angehörig aber ist das flächige, geometrisch geklärte, richtungsbetonte Gesamtgefüge des Bildes. Fast rein futuristische Bildnisse sind Gris' „Torero" und „Raucher" des gleichen Jahres 1913.

Mit all dem ist Juan Gris anderen Malern nahe, die genau gleichzeitig ebenfalls eine Synthese von Kubismus, Futurismus und Orphismus versucht haben — Léger, Gleizes, Metzinger —; ja, es tut sich hier ein Fenster auf zu Chagall von 1912 und zu Franz Marc von 1913 hinüber!

Für Gris aber war das nur ein kurzer Versuch, nur eine kurze Versuchung. Schon im Jahre 1914 hat er die etwas banale Gegenständlichkeit und die ebenfalls etwas banale Farbigkeit des Jahres 1913 gemildert und hat sich dem strengeren, nobleren Geiste des „Bateau Lavoir" und seiner Auffassung von der unbedingten Eigengesetzlichkeit des Bildes und aller seiner Elemente wieder angenähert. Diese kurze Evasion ins feindliche Lager hat ihn jedoch, ein für alle Mal, zu sich selber gebracht: hat ihn erkennen lassen, wo der Kubismus ihm wesensgemäß war und wo nicht.

Vergessen wir nicht: Gris hat den weiten Weg vom Frühkubismus bis zum synthetischen Kubismus nur beobachtend, nicht mit dem Pinsel in der Hand erlebt. Deswegen ist für ihn jede frühere Phase des Kubismus von der späteren nie eigentlich überwunden worden wie für Picasso und Braque. So ist für Gris die Stereometrisierung der Gesamtform des Gegenstandes im Sinne des Frühkubismus in gleicher Weise eine gangbare Möglichkeit geblieben wie die Zerlegung des Gegenstandes in geometrisch-flächig begrenzte Einzelkuben im Sinne des analytischen Kubismus von 1910 und wie die flächige Verfestigung im Sinne des synthetischen Kubismus. Einzig die malerische Auflockerung durch den analytischen Kubismus von 1911 ist seinem Bedürfnis nach zeichnerischer Präzision immer fremd geblieben. Umgekehrt hat Gris die Verwendung von Fremdmaterialien (Collagen) schon von 1912 an mit innerster Zustimmung mitgemacht, weil er darin ein Element der technischen Sauberkeit und Objektivität erkannte.

Von 1914 an sehen wir Gris nun alle ihm gemäßen Möglichkeiten aus den drei Stufen des Kubismus miteinander verbinden: das Gesamtkubische, das flächig und kubisch Zerlegte und das flächig Geordnete. Das heißt aber: Gris' Kubismus ist eine Synthese aus allen drei Stufen des Kubismus! Das gibt dem Gris'schen Kubismus, bei all seiner Strenge, seine umfassende Fülle. Und noch etwas: während für Picasso und Braque jede Stufe des Kubismus nur Durchgang gewesen ist, hat Gris im Kubismus seine schönste Erfüllung gefunden und ist ihm, etwas wie der getreue Eckehard des Kubismus, bis zu seinem frühen Tode treu geblieben. Das ist es, was Gris den Ehrenrang des Dritten im Bunde der strengen Kubisten eingetragen hat.

Das entscheidende Merkmal des Gris'schen Kubismus gegenüber dem reifen synthetischen Kubismus von Picasso und Braque liegt darin, daß er sich, innerhalb eines geometrisch-rhythmischen Gesamtgefüges, die Möglichkeit völlig unzerteilter oder wenigstens in ihrer Gesamtform erkennbarer Gegenstände — Glas, Flasche, Schale, Pfeife, Flöte, Guitarre, Buch, Traube, Zitrone — vorbehalten hat. Das gibt dem Gris'schen Kubismus den Anschein einer betonteren Gegenständlichkeit. Dabei sind jedoch, im Gegensatz zur kurzen futuristischen Episode von 1913, der Gegenstand und das Gegenstandsfragment offensichtlich vor allem ob ihres kubischen Formgehaltes da. Deswegen hat für Gris der genaue Wortsinn „Kubismus" nie seine Bedeutung verloren. Auch im radikalst flächigen Bild ist immer irgendwo eine körperliche Angabe ausgesprochen — entweder als Schatten oder als linearperspektivische Verkürzung (in Aufsicht gesehener Tisch, in Aufsicht gesehenes Glas).

Licht und Schatten als Mittel der Erzeugung der Körperillusion sind ein besonders wichtiges und besonders charakteristisches Element der Gris'schen Bildsprache. Dabei wird jedoch — im Gegensatz zum Frühkubismus, aber im Sinne des analytischen Kubismus von 1910 — auf die einheitliche Richtung des Lichteinfalles verzichtet: Licht und Schatten werden allein dort eingesetzt, wo sie bildrhythmisch erwünscht sind. Vor allem aber werden Licht und Schatten als Mittel der Formbegrenzung gebraucht. So werden z. B. gern zwei helle Flächen durch eine Schattenzone oder zwei dunkle Flächen durch eine Lichtzone gegeneinander abgegrenzt.

4 Wir erinnern uns, daß die radikale Flächigkeit des synthetischen Kubismus den Verzicht

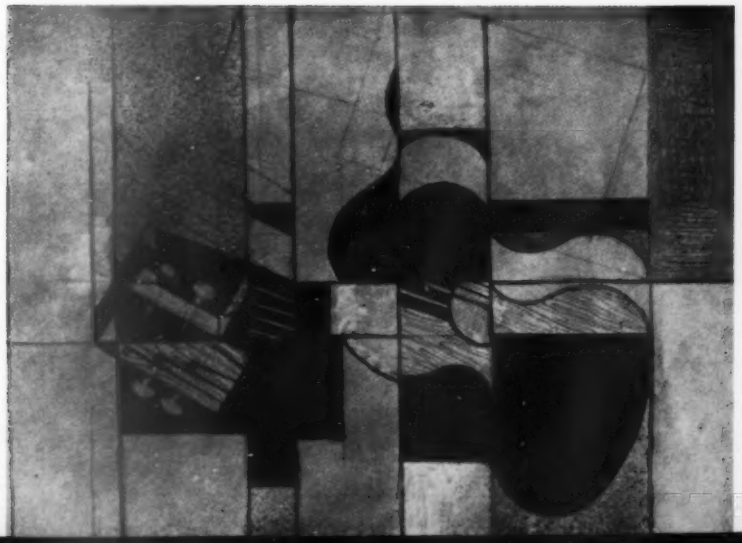
Juan Gris,
Die Geige, Öl auf Holz, 1916, 116,5 × 73 cm
Kunstmuseum Basel

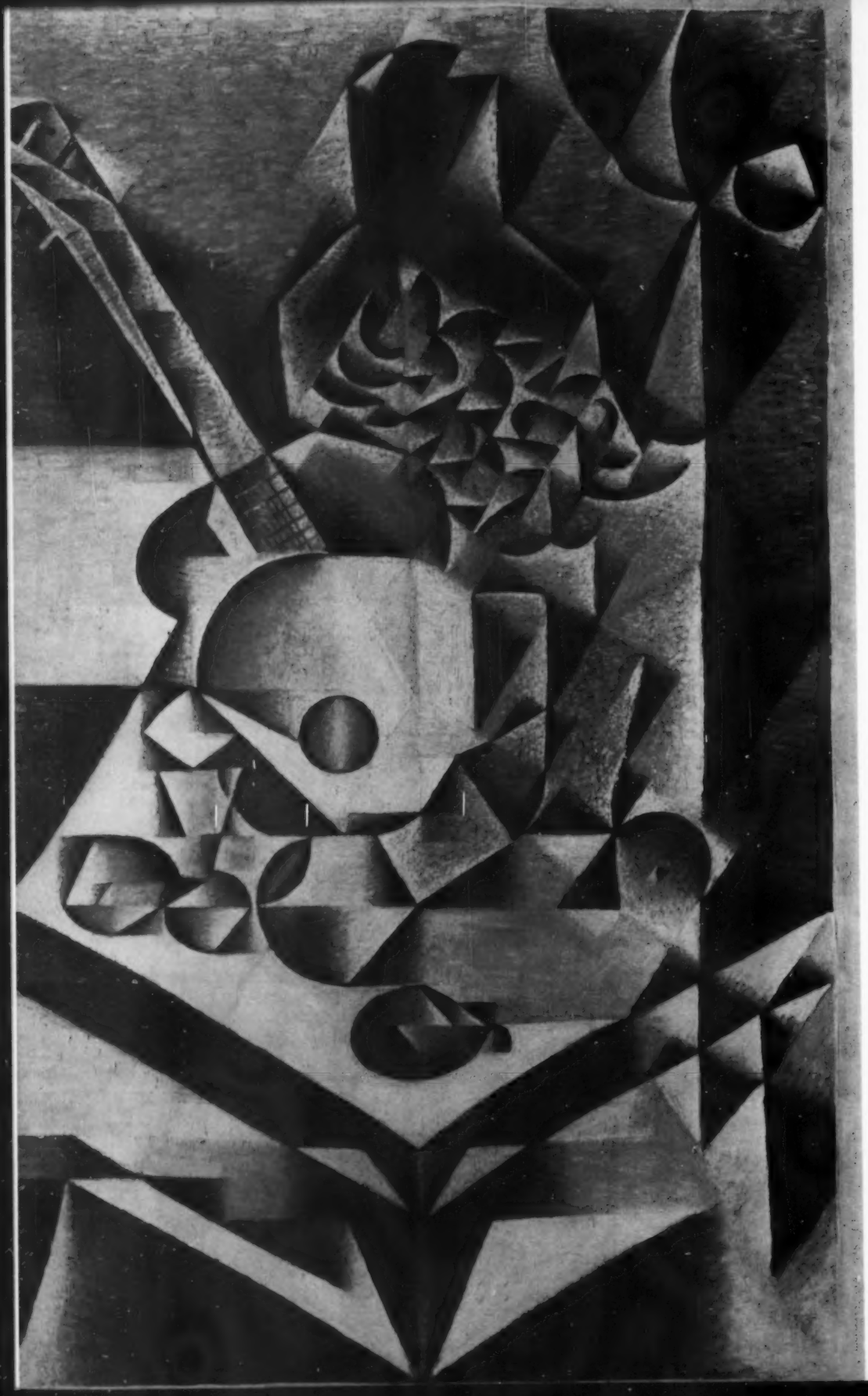
Juan Gris,
Glas und Zeitung, Öl auf Holz, 1917, 38 × 61 cm
Kunstmuseum Basel

Im Atelier von Juan Gris
Foto: Galerie Louise Leiris

Juan Gris

Juan Gris,
Gitarre, Zeichnung, 1911





Juan Gris,
Gitarre und Blumen, Öl, 1912

on Gris,
oline und Gitarre, Öl, 1913

Juan Gris,
Stilleben mit Weintrauben, Öl, 1914

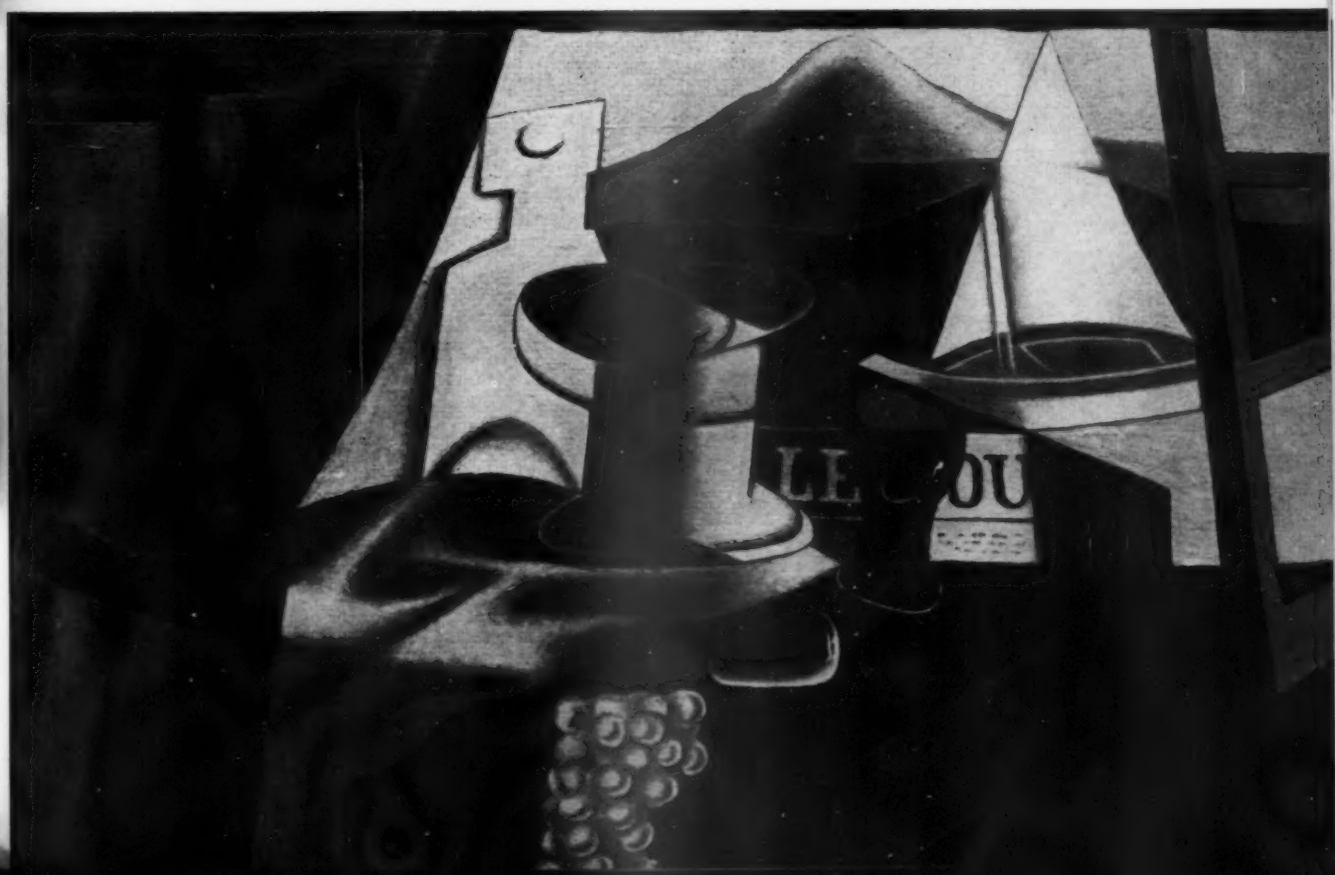
Juan Gris,
Geranientopf, Öl, 1915

Juan Gris,
Tisch vor dem Fenster, Öl

Juan Gris,
Fruchtschale und Zeitung, Öl, 1918

Juan Gris,
Stilleben, Öl, 1918

Juan Gris,
Vor der Bucht, Öl,


LE COU

Juan Gris,
Violine,
Karaffe und Fruchtschale,
Öl, 1921

auf die Körperlichkeit des Frühkubismus und des analytischen Kubismus von 1909/10 zur Voraussetzung gehabt hat. Wie hat es Gris nun angestellt, diese beiden scheinbar sich ausschließenden Dinge — Fläche und Körper — miteinander zu verbinden?

Bei Cézanne, im Frühkubismus und im analytischen Kubismus von 1909/10 dehnen die Kuben sich von verne nach hinten in den Raum — auch wenn bei Cézanne und im Frühkubismus der Raum nicht mehr zentralperspektivisch konstruiert ist und infolgedessen nach vorn in die Fläche gedrängt wird und der analytische Kubismus von 1909/10 nur noch Raumfragmente, einzelne konkave Höhlungen, kennt. Der analytische Kubismus von 1911 überwindet den Konflikt Körper—Fläche dadurch, daß er die Kuben in räumlich schwebende Flächen auflöst. Der synthetische Kubismus endlich rückt die verdichteten Flächen in die vorderste Bildebene.

Die vordergründige Flächigkeit des synthetischen Kubismus bleibt für Gris die unbedingt zu respektierende Basis des Bildes. Das ganze Bild wird an allen vier Rändern flächig fest verankert. Auf diesen mit dem Bildrand bündig liegenden Flächen erheben sich (uns entgegen, nicht von uns weg!) die mit Licht und Schatten oder mit perspektivischen Fluchtlinien erzeugten Kuben. Während im analytischen Kubismus von 1909/10 die konvexen Wölbungen und die konkaven Höhlungen im Gleichgewicht sind, ist bei Gris der ganze Akzent auf die Spannung zwischen den einzelnen Flächen und den herausspringenden Kuben gelegt. Gris' Bilder sind wie von hinten nach vorne getriebene Kupferreliefs. Alles ist uns ganz nahe gerückt. Es gibt kein Ausweichen in die Tiefe des Raumes. Das gibt den Bildern von Gris ihre ungemeine Kompaktheit und Festigkeit.

Offensichtlich hat sich nun daran, daß Gris gegenüber dem synthetischen Kubismus von Picasso und Braque sich die Freiheit zur kubischen Gegenständlichkeit hat erkämpfen müssen, sein theoretisches Denken entzündet.

Im Kern ist Gris' Theorie des Kubismus in dem einen berühmten Satze enthalten: „Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich mache aus einem Zylinder eine Flasche." Alles andere ist Erläuterung dieses Fundamentalsatzes. Statt „Cézanne macht ....." könnte auch „Picasso und Braque machen ....." gesagt sein. Der klassische Kubismus geht bei allen drei Phasen immer vom Gegenstand aus und zielt auf die Form hin (den stereometrischen Körper und die geometrische Fläche). Da Gris dem relativ gegenständlicheren Frühkubismus das gleiche Recht zubilligt wie dem analytischen und dem synthetischen Kubismus, sieht er sich vor sich selber und vor seiner Umwelt genötigt, dieses relative „Zurück zum Gegenstand" theoretisch zu begründen.

Durchaus folgerichtig bezeichnet Gris seinen Weg als „deduktiv" — im Gegensatz zum „induktiven" Weg des Kubismus von Picasso und Braque: während Picasso und Braque vom konkreten Gegenstand zu den abstrakten Grundformen aufsteigen, steigt Gris von den Grundformen hinab zum Gegenstand. „Ich beginne zu komponieren mit einem Weiß und einem Schwarz und ich gebe mich zufrieden, wenn das Weiß ein Papier und das Schwarz ein Schatten geworden ist." „Die Mathematik der bildnerischen Mittel geleitet mich hin zur Darstellung des Gegenstandes." „Ich entwickle die Beziehungen der bildnerischen Mittel bis zur Darstellung von Gegenständen. Man kann sagen, ein von mir gemalter Gegenstand ist nichts als Modifikation der präexistierenden bildnerischen Beziehungen." Damit ist jedoch deutlich gesagt, daß Gris die Vergegenständlichung der Grundformen nicht bis zur vollen naturalistischen Gegenständlichkeit treibt. Vielmehr findet die Konkretisierung der abstrakten Grundformen ihre unbedingte Schranke an der „Mathematik der bildnerischen Mittel", d. h. an der Eigengesetzlichkeit des Bildes. Auch darüber hat Gris sich in exemplarischer Klarheit ausgesprochen. „Bisher (d. h. sowohl in der naturalistischen Malerei wie im Kubismus von Picasso und Braque) hat man immer aus einem Gegenstand ein Bild gemacht. Meine Arbeitsmethode ist genau umgekehrt. Es ist nicht das Bild, dem es gelingen soll, mit einem Gegenstand zusammenzufallen, sondern der Gegenstand, dem es gelingen soll, mit meinem Bilde zusammenzufallen" — d. h. nicht hat sich das Bild dem Gegenstande zu fügen, sondern der Gegenstand dem Bilde! Oder: „Ein mir befreundeter Maler (gemeint ist Braque) hat geschrieben: ‚Man macht nicht einen Nagel mit einem Nagel, sondern mit Eisen'. Ich bedaure, widersprechen zu müssen, aber ich glaube genau das Gegenteil. Man macht einen Nagel mit einem Nagel, denn wenn die Vorstellung der Möglichkeit eines Nagels nicht schon vorher da wäre, so würde man riskieren, aus dem Eisen einen Hammer zu machen." Setzen wir für Nagel „Bild" und für Eisen „Gegenstand", so heißt das: „Braque behauptet, man mache aus einem Gegenstand ein Bild, ich aber behaupte, man macht ein Bild aus der Vorstellung des Bildes." Ein anderes gleich sauber gedachtes Beispiel: „Ein Tisch wird von der Hausfrau als Gebrauchsgegenstand betrachtet. Der Schreiner stellt die Art, wie der Tisch gemacht ist, und die Qualität des verwendeten Holzes fest. Der Dichter — der schlechte Dichter — stellt sich bei einem Tisch ‚den Frieden des Herdes' vor. Für einen Maler aber ist ein Tisch ganz einfach das Zusammenspiel von flächigen und farbigen Formen. Ich sage ausdrücklich ‚flächige Formen', denn die Formen eines Tisches

im Raume zu sehen, wäre eher Sache des Bildhauers. Also, warum vom Maler verlangen, daß er einen Gegenstand mit den Augen anderer Berufe ansehe? Warum soll er sich nicht zufrieden geben dürfen mit dem, was seines Berufes ist? Wer beim Malen einer Flasche daran denkt, ihre Stofflichkeit auszudrücken, statt ein Zusammenspiel von farbigen Formen zu malen, der verdiente Glasmacher zu sein und nicht Maler."

Obgleich Gris diese theoretischen Überlegungen erst im Jahre 1921 schriftlich niedergelegt hat (sein berühmter Vortrag an der Sorbonne „Von den Möglichkeiten der Malerei" hat sogar erst im Jahre 1924 stattgefunden!) — für seine künstlerische Praxis hat seine Theorie schon vom Jahre 1914 an ihre volle Gültigkeit.

Der Ausbruch des Krieges, der das Ende der Zusammenarbeit von Picasso und Braque herbeigeführt hat, bedeutet für Gris keinerlei Störung, sondern im Gegenteil recht eigentlich die ungestörte Konzentration auf sich selber, auch wenn es Gris in den Kriegsjahren ständig zwischen Paris und Südfrankreich hin und her getrieben hat. In der Begegnung mit Matisse in Collioure September 1914 hat nicht Matisse auf Gris, sondern umgekehrt Gris (für kurze Zeit) auf Matisse eingewirkt — so sicher ist Gris nun seiner Sache! Erst mit den Pierrots von 1922 ereignet sich, als Folge des ersten Auftretens der Krankheit, der Einbruch einer neuen, subjektiv-ausdruckshaften Gegenständlichkeit, die dann bis zum vorzeitigen Tode des Vierzigjährigen im Jahre 1927 dauert.

Im Laufe des Jahres 1915 weicht die Buntheit des Jahres 1913 der herben Ausschließlichkeit des Klanges Grau-Braun und Schwarz-Weiß. Das Jahr 1916 ist formal-rhythmisch und farbig-melodisch das herbste und strengste, und man ist versucht, dieses Jahr als den Höhepunkt im gesamten Werk von Juan Gris zu betrachten. Aber schon im Jahre 1917 mildert Gris die asketische Strenge des Jahres 1916. Formal durch die stärkere Betonung der Rundformen, farbig durch die Wiedereinführung von verhaltenem Grün, Orange, Rot. Gleichzeitig ist eine größere Freiheit gegenüber dem Gegenstand festzustellen.

Das Jahr 1919 bringt Juan Gris zum ersten Male ein vernehmlicheres Echo über den engeren Freundeskreis hinaus: im April stellt ‚Léonce Rosenberg', der nach Erlöschen des Vertrages mit Kahnweiler 1914 mit Gris für 1917—1920 einen Vertrag geschlossen hatte, 50 Bilder aus, und Alfred Flechtheim kauft zum ersten Male Bilder von Gris. Und sogleich ist es, wie wenn das der Kunst Gris' einen weiteren, offeneren Atem gegeben hätte. Das grüblerisch nach einwärts gekehrte Wesen der Bilder von 1915—1918 weicht einer problemloseren, genießenderen, großzügig verschenkenden Haltung. Als ob Gris zum ersten Male wüßte, daß seine Bilder von Menschen bewohnte Räume zu schmücken berufen seien. Gelegentlich kommen einem vor Stilleben der Jahre 1919—1921 die Worte „dekorativ", ja „salonmäßig" über die Lippen. Sie sind das, aber nicht im Sinne künstlerischer Konzessionen, sondern im Sinne der souveränen Beherrschung und Auswertung einer jahrelang mühsam erarbeiteten Bildsprache.

Im Jahre 1920 läuft der Vertrag mit Rosenberg ab, und Kahnweiler schließt mit Gris einen neuen Vertrag. Zwei Mal stellt Gris in diesem Jahr in Paris aus, ein Mal in Genf. Im Sommer des gleichen Jahres aber tritt die Krankheit (Urämie) zum ersten Male auf, und im Frühjahr 1922 sieht Gris aus gesundheitlichen Gründen sich gezwungen, sein altes Atelier an der Rue Ravignan aufzugeben und sich in Boulogne-sur-Seine niederzulassen. Das bedeutet den sichtbaren Abschluß der im strengeren Sinne kubistischen Zeit der Kunst Juan Gris' und den Beginn der tragisch kurzen Endphase.

Für die Jahre 1919—1921 ist charakteristisch die Vorliebe für großzügige, wenig unterteilte Flächen, für schwellendere Rundungen, für einen oft fast barocken Bildbau und für eine vornehm verhaltenere Farbigkeit.

Im Augenblick nun, da Gris sich künstlerisch mit der Umwelt in ein glückliches Einvernehmen treten sah, reißt ihn die Krankheit jäh wieder nach innen. Und jetzt genügt ihm die objektive Sprache des Stillebens nicht mehr — der menschlichen Gestalt muß er sich anvertrauen. Elegische Pierrots und schwermütige Damenbildnisse treten zwischen 1922 und 1925 in großer Zahl auf. Dazu auch genügt ihm die sublimere geometrische Flächigkeit der Stilleben nicht mehr. In greifbarerer Körperlichkeit und organischeren Formen müssen diese Gestalten sagen, daß sie leiden. Gelegentlich werden diese an sich gewiß sehr ehrenwerten Gefühle buchstäblich etwas dick aufgetragen. Und die herbe Präzision der Formensprache vor 1922 weicht einer zunehmenden Weichheit. Oft muß man geradezu von Aufweichung und Weichlichkeit sprechen. Und merkwürdig, wie wenn Gris das Fortschreiten der Zeit fürchtete, verzichtet er von 1923 an darauf, der Jahreszahl den Monat der Entstehung beizufügen, wie er das seit 1915 auf allen datierten Bildern getan hat.

Immerhin, auch in diesen schmerzlichen Jahren hat Gris in Stilleben immer wieder sich aufgefangen, und in den letzten Monaten vor seinem Tode, am 11. Mai 1927, hat Gris eine Reihe von Stilleben gemalt, die mit ihren gebrochenen Winkeln wie der Ausdruck des körperlichen Leidens sind, in ihrer kahlen Schmucklosigkeit und ihrer herben Größe aber noch einmal zu sagen scheinen, wie Gris es eigentlich gemeint hat.

Kurt Schwitters

Anton Henze

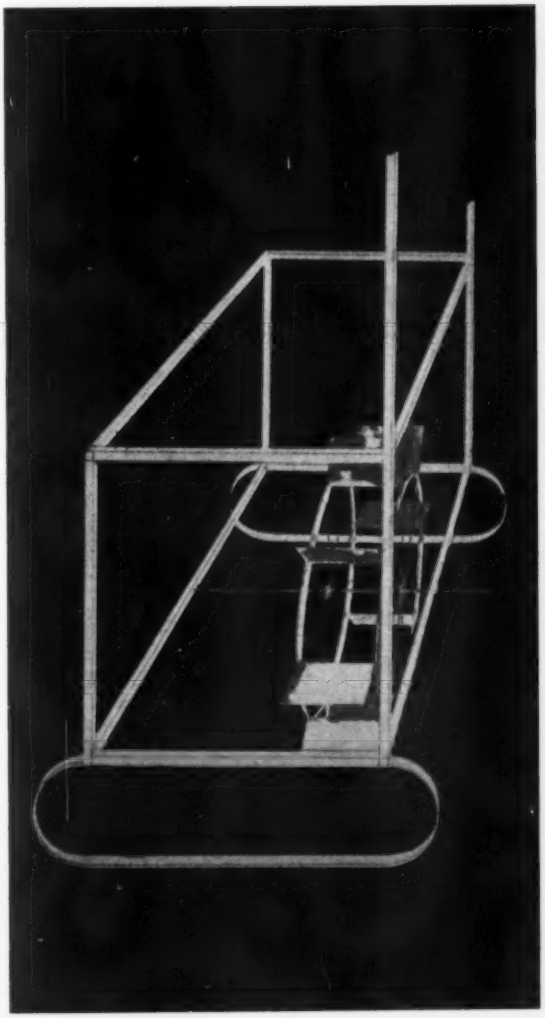
UBER DAS BASTELN IN DER MODERNEN KUNST

Der Versuch, die Rolle des Bastelns in der modernen Kunst zu betrachten, verspricht wenig. Die Handbücher der Kunst und die Literatur zur modernen Malerei und Plastik kennen den Begriff nicht. Im deutschen Wörterbuch lesen wir, daß er ursprünglich bästeln hieß; er wird hergeleitet vom Bastflechten, einer der ältesten Tätigkeiten des Menschen. Das Wörterbuch definiert den Bastler als einen Menschen, der kleinere, handwerkliche Dinge macht ohne Handwerker zu sein; er gilt als ein „Kleinarbeiter" oder als Liebhaber, dessen handfertiges Tun oft zwecklos und wie ein Spiel ist. Im Konversations-Lexikon wird das Basteln vor allem als kindlicher Versuch des Bildens begriffen, dem elementare Erziehungsmöglichkeiten innewohnen. Hinweise auf die Kunst finden sich nirgends. Nehmen wir das Basteln im Sinne dieser spärlichen Definitionen als ein elementares Spiel formender Hände mit Materialien und Dingen, das nicht auf Zwecke und Nutzen gerichtet ist, so sehen wir, daß ihm dennoch eine nicht geringe Rolle in der Geschichte der modernen Malerei und Plastik zufiel.

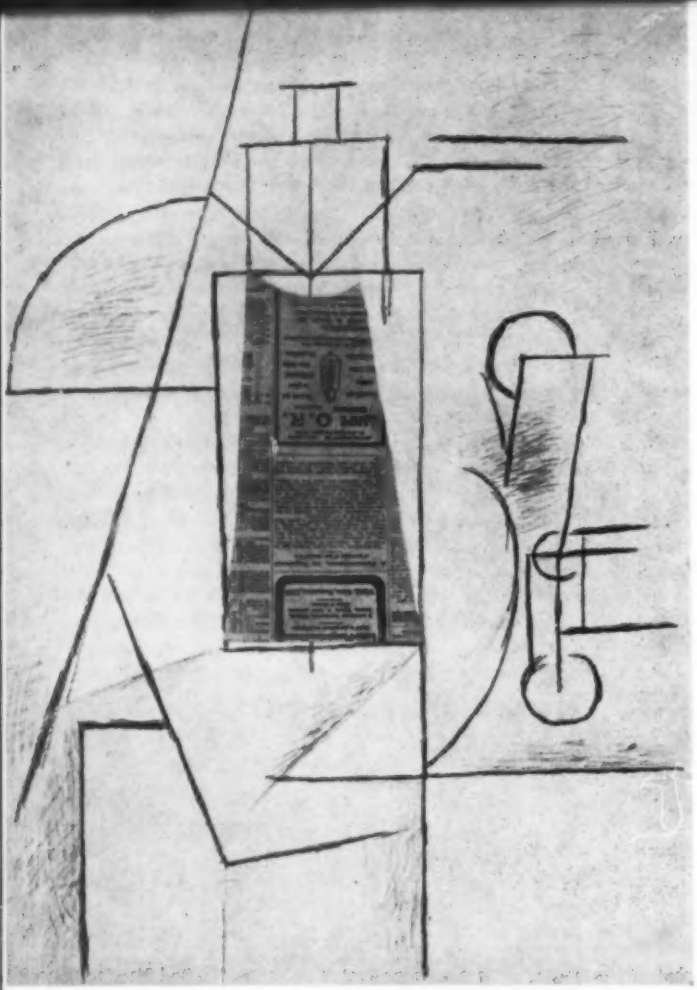
In den Jahren des Aufbruchs orientierte die moderne Kunst sich immer wieder an der Volkskunst. Schnitzereien, Gefäße und Geräte der afrikanischen Stämme und der Südseeinsulaner fanden eine nicht weniger bestürzte Aufmerksamkeit als die primitiven Werke europäischer Bauern, Hirten und Fischer. Es wäre verfehlt, die Volkskunst als Bastelei anzusehen; sie wird am Ende etwas Anderes und mehr. Ihr Ausgangsort ist jedoch das Basteln im Sinne unserer Definition. Das zu sehen war für die Maler eine Sensation, für Gauguin in Pont Aven und Tahiti, für die jungen Maler der „Brücke" im Dresdener Völkerkunde-Museum,

für Picasso vor den Fetischen aus Afrika, für Marc vor den oberbayerischen Hinterglasbildern. Der Maler des 19. Jahrhunderts begann sein Werk mit einer Idee; er kam von der Weltanschauung zum Bild. Die Maler von 1900 mißtrauten diesem Prozeß. Auf der Suche nach einem anderen bildnerischen Weg, angeregt durch die Frage Heinrich von Kleists, ob das Paradies vielleicht wieder von hinten offen sei, stießen sie in der Volkskunst auf einen Schaffensgang, der beim Basteln mit den Materialien und Elementen begann und von ihm zum Werk kam. Sie sahen ihren eigenen, noch mehr geahnten als begriffenen bildnerischen Weg wunderbar geöffnet und bestätigt. In der Kinderzeichnung und der Laienmalerei, gleichzeitig als Kunst entdeckt, zeigte sich das Basteln als Beginn und Antrieb des Bildens noch offensichtlicher. Zeichnungen von Kindern aus den steigenden Lebensjahren erweisen das Spiel mit Linie und Farbe und das Basteln mit Dingen und Stoffen allgemein als elementare, naive Stufe schöpferischen Tuns. Der Laienmaler schließlich ist ein Bastler, der erfüllt, was der Begriff fordert. Er malt ohne Maler zu sein; er greift als Liebhaber still für sich zum Pinsel, ohne an Nutzen, Ruhm und anderes, das von den Mitmenschen kommen kann, zu denken. Er bastelt, er spielt. Was in seinem müßigen Tun entsteht, zeigt das Primitive groß, rein und voll von Poesie. Spiel mit Farben und Formen, malendes Basteln zeigt sich als Aufbruch zum Kunstwerk, als etwas, das urständig-produktiv wirkt.

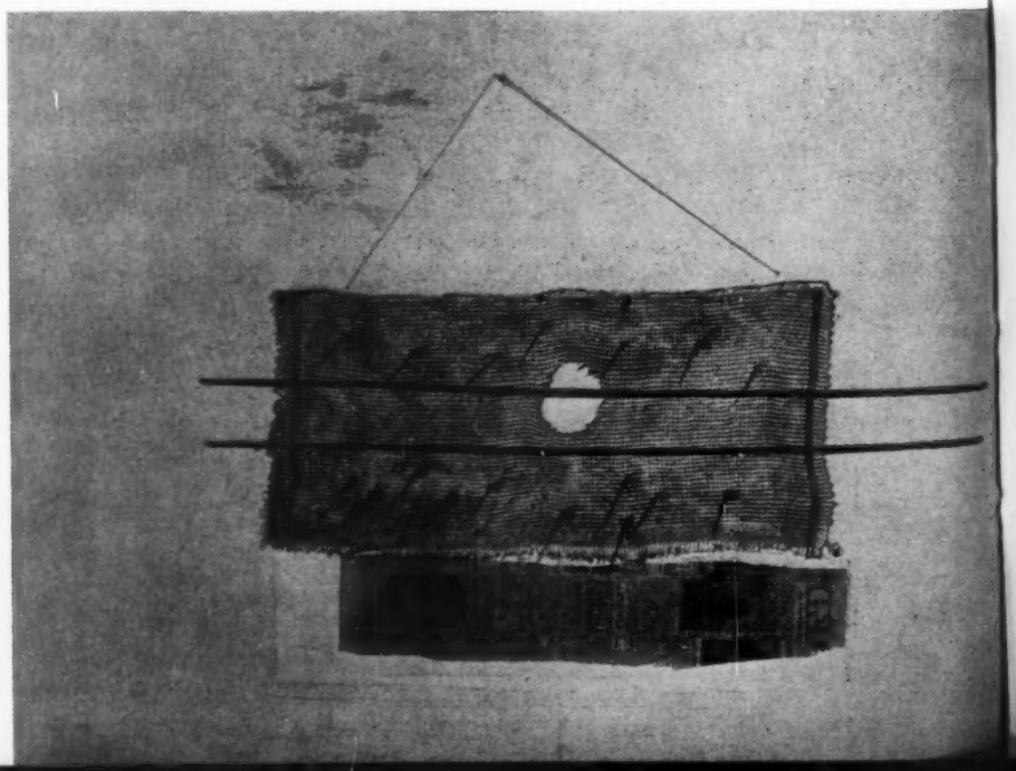
Seit diesen früheren Erfahrungen hat die moderne Kunst das Basteln ernst genommen. Wer ihre Fundamente näher untersucht, kann eine kleine Geschichte des Bastelns in der Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts schreiben. Die primitive, in Farbe bastelnde Dingfreude der Laienmaler und die alte Basteltechnik der Kinder, das Klebebild, treffen sich in den Papiers collés oder Collagen der Kubisten. Die befremdenden Kompositionen des späteren analytischen Kubismus, in denen Zeitungsausschnitte, Stoffreste, Holzstücke, Streichholzschachteln, Tabakpackungen und Ähnliches erscheint, wollen zuerst einmal als Ereignisse des Basteltriebs gesehen werden. Die Freude am Material und am einfachen Ding steigert die Handfertigkeit des mit ihnen spielenden, sie nach ihren Möglichkeiten untersuchenden, sie schauend, sinnend und neugierig ordnenden Menschen, der noch nicht weiß, was unter seinen Händen aus ihnen werden mag. Art und Kunst der Väter des kubistischen Klebebildes bestätigen das. Braque blieb zeitlebens einer jener französischen Handwerker, die so gern bastelnd die Grenzen ihres Handwerks erproben, Picasso bis ins Alter der Mann des spielerischen Experiments. Seit den ersten Versuchen von Braque und Picasso, die 1912 begannen, gehört die Collage zu den allgemein geübten Techniken der modernen Kunst. Der Dadaismus griff in seinen bildlichen Äußerungen auf sie zurück, setzte sie aber anders an. Aus dem handwerklichen und experimentierenden Basteln der Kubisten wurde ein Ereignis der autonomen Phantasie; das Unbewußte kam ins Spiel; bastelnd betrat der Künstler seinen bildnerischen Weg, „um von den Klischees wegzukommen, frei zu werden" (Duchamp). In der Volkskunst, in der Laienmalerei und in den Collagen des Kubismus löste das Basteln den Prozeß der Kunst aus. Das dadaistische Bild vollendet sich dagegen im Basteln. Materialien und Dinge sind autonom; sie stehen für nichts als sich selbst und werden dadurch so absurd wie geheimnisvoll. Kommt eine Kraft höherer Ordnung ins Spiel, so ist sie nicht künstlerisch-gestaltender, sondern technisch-bastelnder Art. Die Bildmontage wird entdeckt. Das Basteln als Selbstzweck, das im Dadaismus aufkam, machte Kurt Schwitters zur Methode seiner Merz-Kunst. „Merz bedient sich zum Formen des Kunstwerkes großer fertiger Komplexe, die als Material gelten. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe", sagte er im Merzmanifest. Während er sich in Hannover und später in London sein Schneckenhaus des Grotesken und des Fetischismus bastelte, kamen die Methoden des Dadaismus im Surrealismus zu Weltgeltung. Der bildnerische Weg des Surrealisten, der „psychische Automatismus", verläuft wie das Bilden des Dadaismus im Bezirk des Bastelns. Im spielenden Umgang mit Stoffen und Farben brachte der Dadaist sinnend und träumend, zwecklos hantierend, die Dingwelt zum Bild. Im gleichen Zustand hebt der Surrealist Bilder und Symbole aus seinem Inneren, aus dem Unbewußten ins Bild. Der Prozeß des psychischen Automatismus erhält die methodische Hilfe neuer Kunstgriffe und Techniken des bastelnden Dadaismus, der stupenden Wirkung des in seiner Umgebung verfremdeten Gebrauchsgegenstands, die Marcel Duchamp in den ready-mades erstrebte und der Bildmontage. Das eine stützt und bedingt das andere. Die surrealistische Montage arbeitet mit Fragmenten naturalistischer Bilder; die „Arbeit verläuft spielend, instinktiv, schnell und ohne jeden denkerischen Anstoß", sagt Franz Roh, Theoretiker und erfahrener Meister ihrer Technik. Sie ist ohne Zweifel eine Art des Bastelns. Verfremdet, feindlich und doch beziehungsvoll kommen die Fragmente von Bildern zu einem neuen Bild zusammen; es hat jene unerwartete Anziehungskraft, die von den ready-mades Duchamps und Man Rays ausging. In den gemalten Urkunden des Surrealismus gewinnt mit diesen Kräften eine andere Abart, eine tatsächliche Spielart des Bastelns, das Puppenspiel, Raum und Wirkung. De Chiricos Menschen kommen aus dem Wunderland, in dem ready-made und Gliederpuppe sich begegnen; sie schweben durch den Bildraum wie der Fadenmann durch die Puppenbühne.



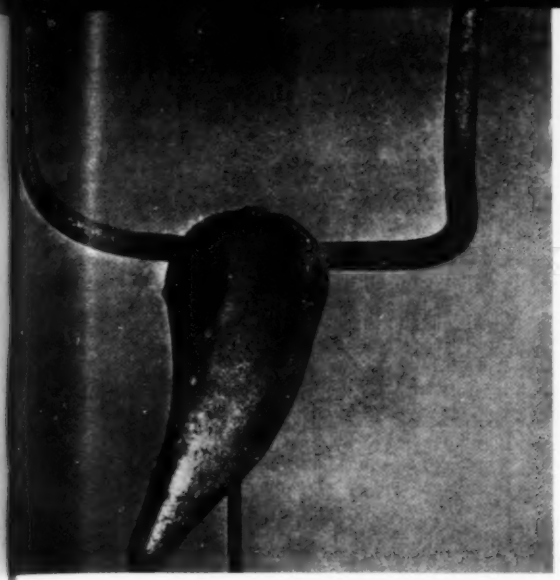
Marcel Duchamp,
Konstruktion, 1913



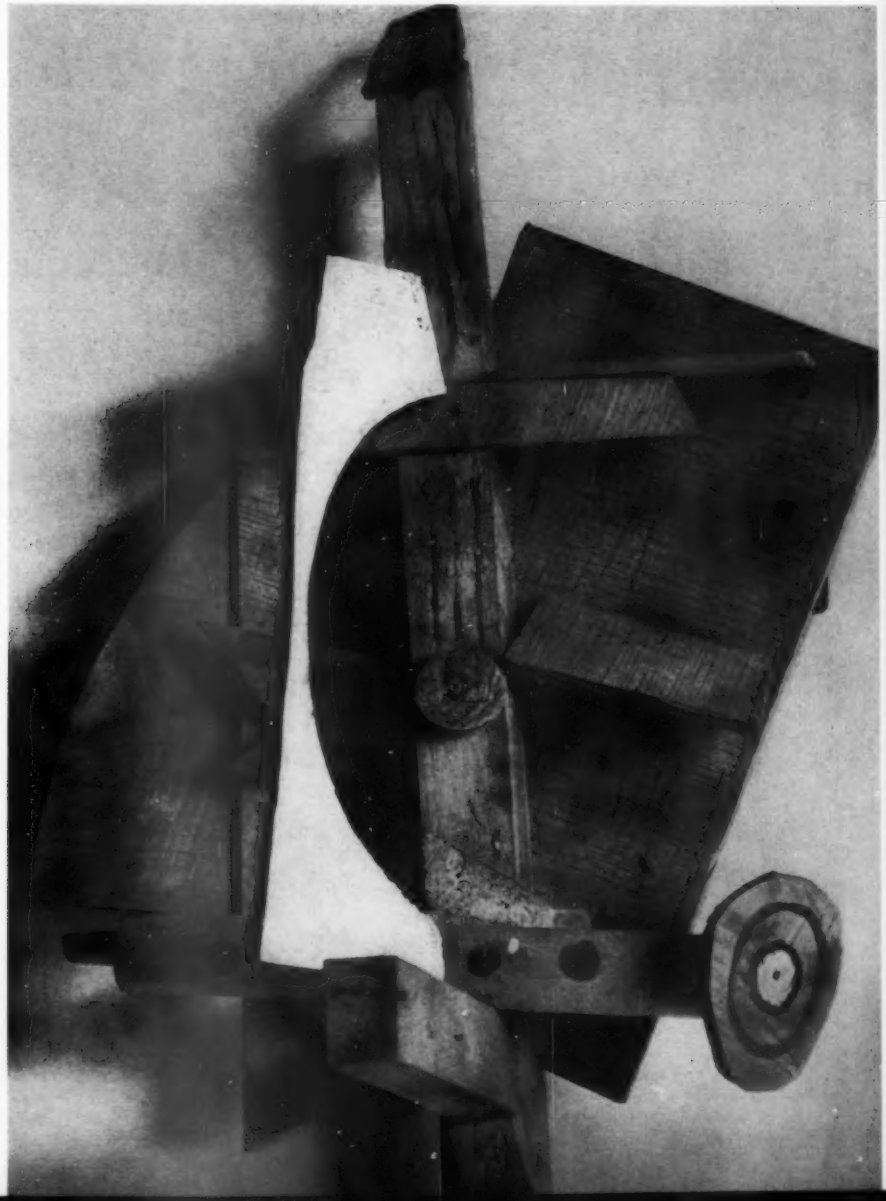
Pablo Picasso,
Flasche und Glas, Collage, 1913, 60×46 cm



Pablo Picasso,
Gitarre (Stoff, Papier, Faden, Nägel und Öl), 1926, 97×130 cm



Pablo Picasso,
Stierkopf (Fahrradsattel und Lenkstange)

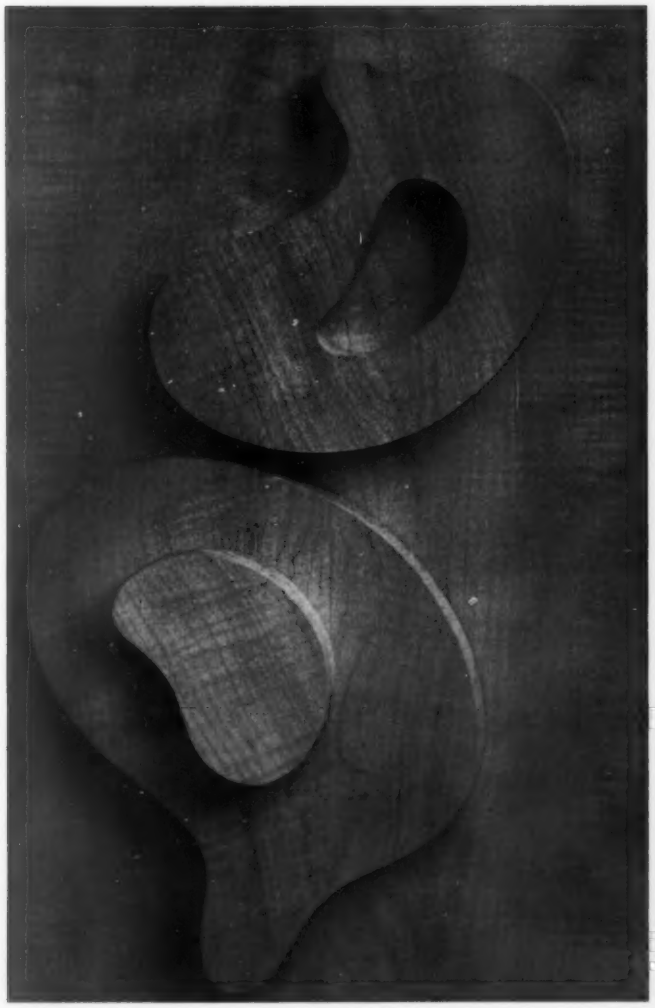


Pablo Picasso,
Mandoline, Holz, 1914

Henri Laurens,
Farbiges Relief, 1920

Henri Matisse,
Das Begräbnis des Pierrot,
farbiger Scherenschnitt
aus „Jazz", 1947

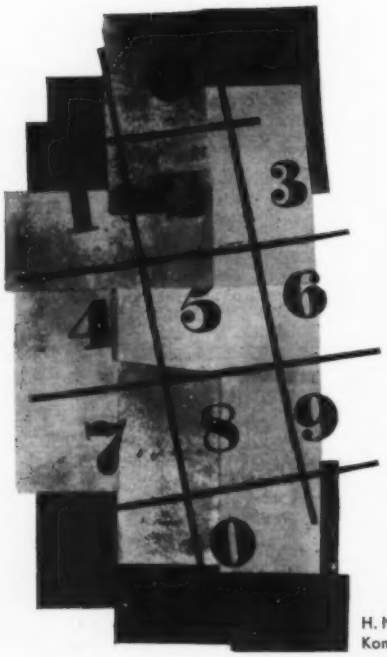
César Domela,
Bildobjekt, 1950



Jean Arp,
Constellation II, Holz, 1951

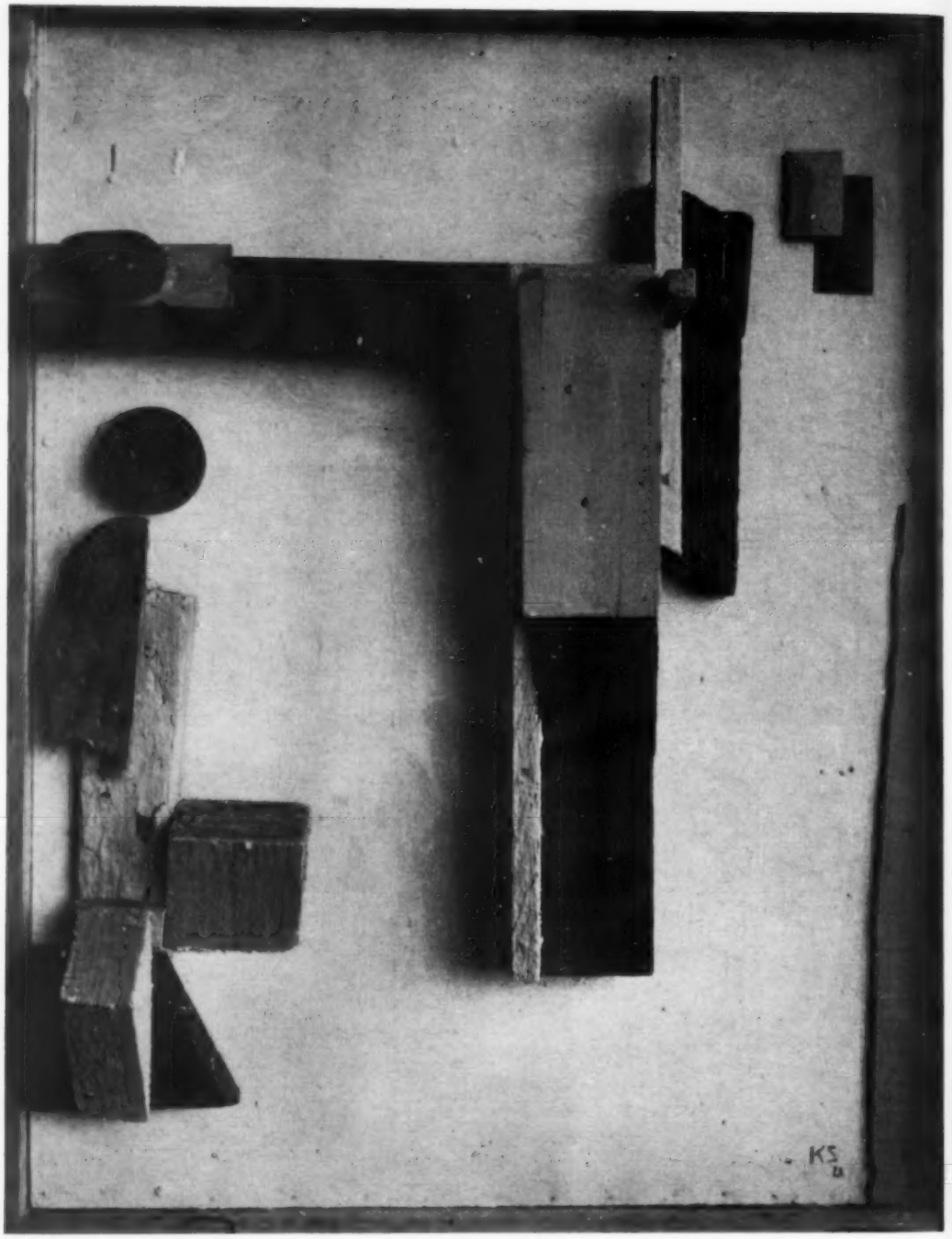
Kurt Schwitters,
Spielkartenharmonika, Collage, 1919

Hans Hildebrandt,
Collage, um 1918

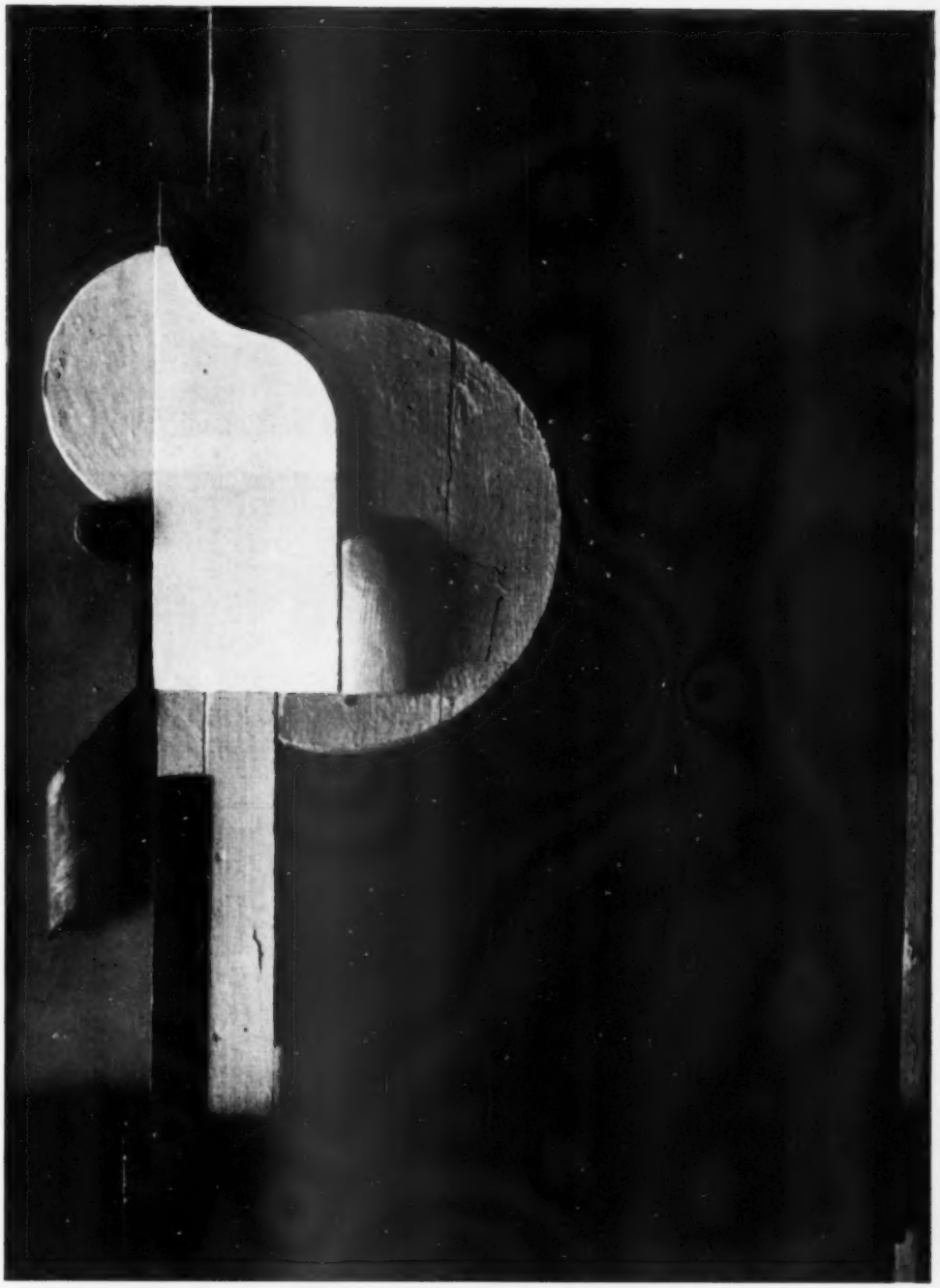


H. N. Werkman,
Komposition 1925/29

Kurt Schwitters,
Papierfetzenbild, Collage



Kurt Schwitters,
Kleines Seemannsheim, Holz, 1926



Kurt Schwitters,
Cicero, Holz, 1926

Max Ernst,
Collage, 1930, 65×50 cm

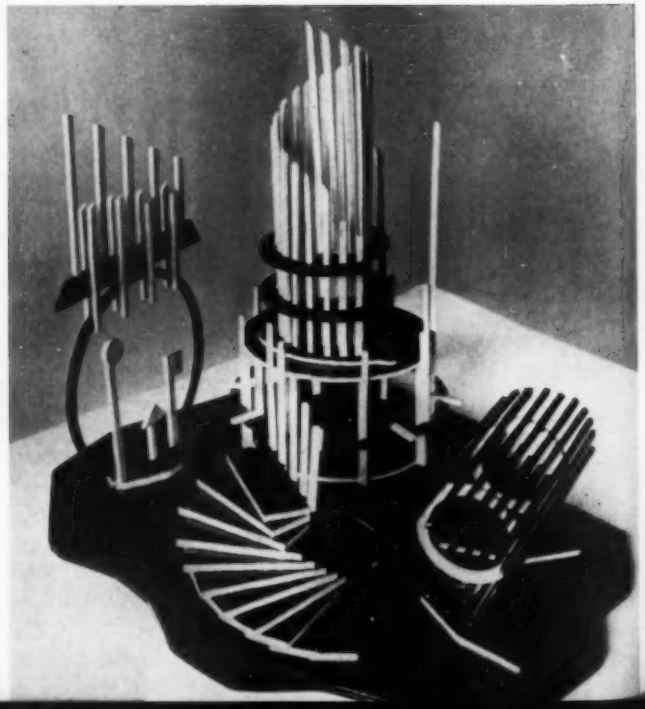
Kurt Schwitters,
Young Earnest, Collage, 19×15 cm

Gino Severini,
Geometrisches Porträt von Arthur Cravan, 1912,
55×47 cm

Ben Nicholson,
Collage, 1933, 47×41 cm

Alberto Burri
Collage, 1952, 86×100 cm

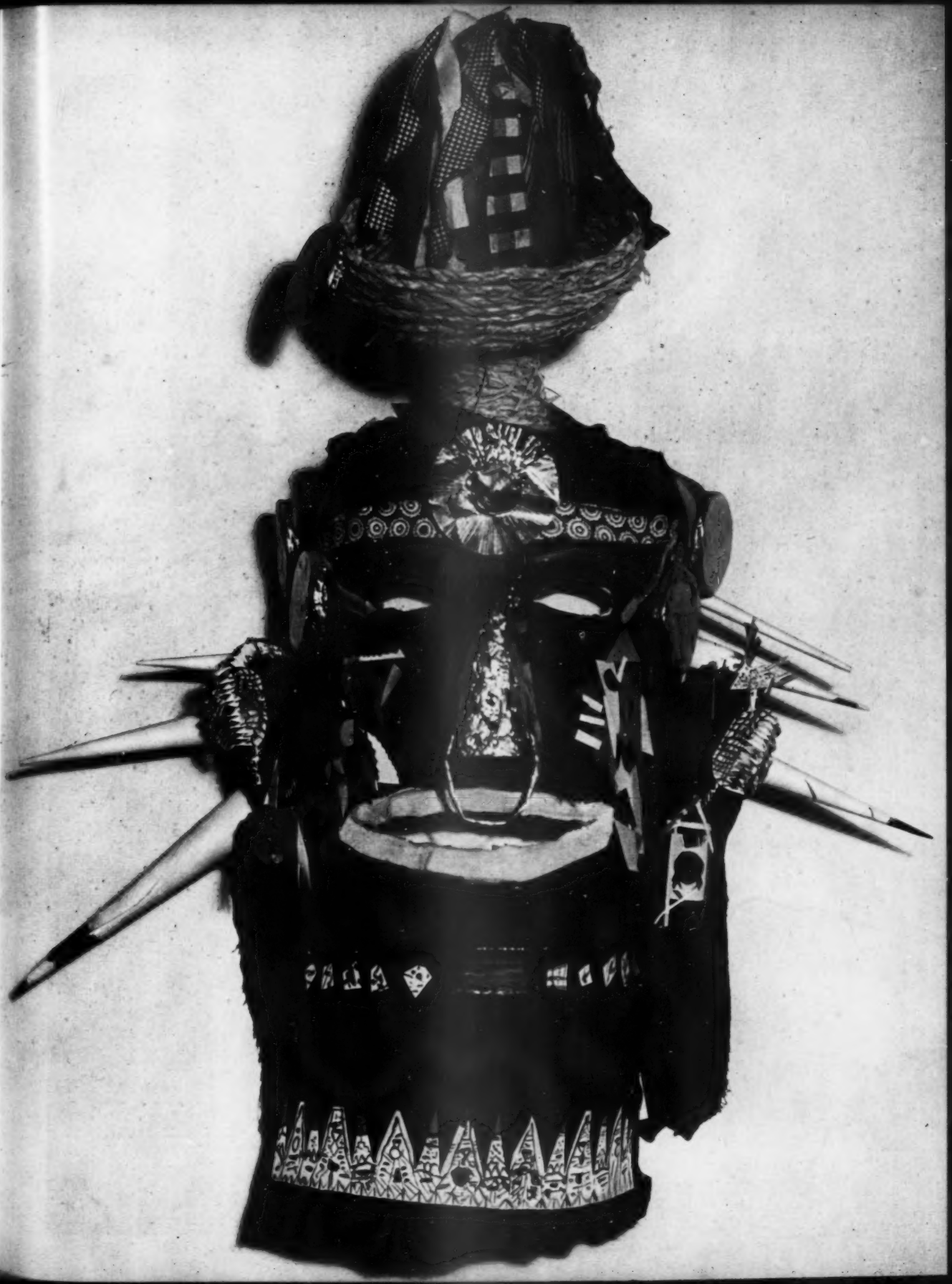
Aus dem Gestaltungsunterricht von R. a. d. Stolpe
(Schülerin Ch. Heitlinger)



Hermann E. Schütte,
Holzkonstruktion, 1956

Juro Kubicek,
Plastik aus Kunststoff
Foto: Margot Noske

Aus dem Gestaltungsunterricht von Boris Kleint
Mobile, 1955

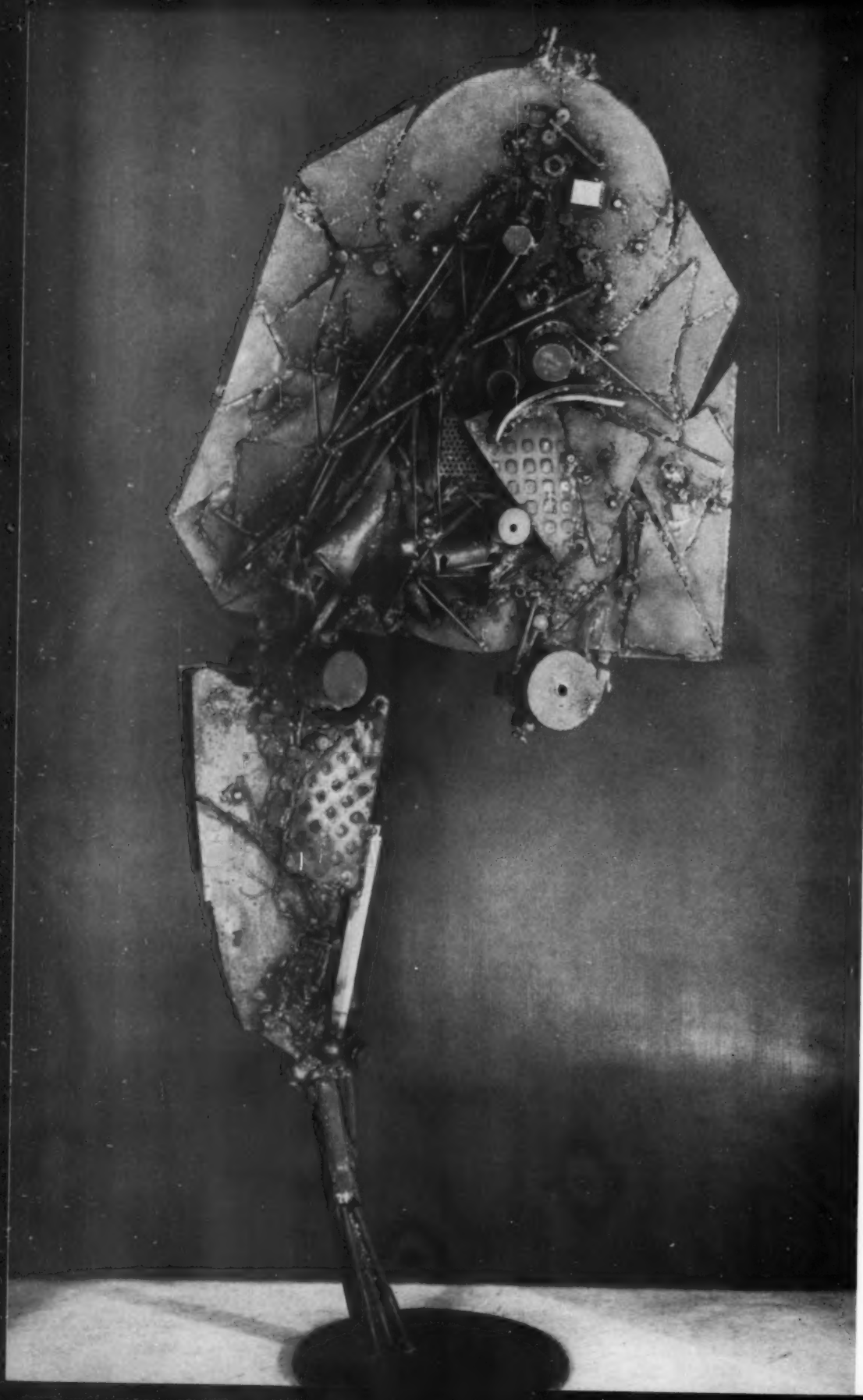


vorseitig:
links: Christian Lattier,
Tanzmaske

rechts: Maske aus Schuhkarton, Stoffetzen und Bast
(Arbeit eines dreizehnjährigen Jungen)

René Hinds,
Puppenstube eines Kopfjägers, 1955
Foto: Zemann

Jean Dubuffet,
Klebebild, 1956, 81×47 cm



César,
Komposition, Eisen

Die ready-mades waren plastische Gebilde. Die Plastik ermuntert die magische Dingfreude des Bastlers. Sie bietet seinem Tun ein ursprünglicheres Element und gemäßere Materialien als die Malerei. Mit dem Messer zu schnitzen, mit Holzstücken und Draht spielend zu hantieren, das ist Basteln schlechthin. Es wird zum Anstoß für die plastische Volkskunst, es führt zu einer Laienplastik, die weniger bekannt wurde als die Laienmalerei, ihr aber kaum nachsteht. Die Hypertrophie der Laienplastik ergibt eine gebastelte Laienarchitektur; im Palais Ideal des Briefträgers Cheval in Hauterives (KUNSTWERK 4/X) sehen wir, was sie vermag. Die Rolle, die das Basteln in der Malerei des Kubismus, Dadaismus und Surrealismus spielte, nahm es auch in der Plastik ein. Bildhauer erprobten die Collage so gut wie die Maler. Die schönsten Stücke des Kubismus entstanden zwischen 1914 und 1918 unter den Händen von Henri Laurens. Die Bildhauer schufen Plastiken, bei denen die gebastelten Elemente nicht verdeckt wurden, sondern im fertigen Werk stehen blieben. Kubistische Kompositionen des jungen Laurens und die dynamischen Konstruktionen von Umberto Boccioni bewegen sich in einer spielerischen Freiheit, die sie nicht allein den neuen Materialien, Wellkarton und Blech, verdanken. Raoul Hausmanns „Mechanischer Kopf" trägt auf seiner edlen Hirnschale das Fragment eines Metermaßes, einen kleinen Trinkbecher und „gefundene Objekte" ähnlicher Banalität; Max Ernst entfaltet das „Narrenspiel aus dem Nichts" in dem „Objekt Dad' Art" mit Schnüren, Holzstücken und Draht: kombinierendes Basteln und Kunst werden auch in der Plastik des Dadaismus identisch. Es läßt sich nicht leugnen, daß dabei oft eher Kunststücke als Kunstwerke entstehen. Kurt Schwitters bastelt eine monströse Innenarchitektur um sich herum, die mit dem Palais Ideal des Briefträgers Cheval zu wetteifern scheint, die Plastiker des Surrealismus benutzen die Methode für ihre Konstruktion aus Traum und Verwandlung. Alberto Giacometti montiert mit Holz, Glas, Schnur und Draht das „Palais à quatre heures" (KUNSTWERK 1/2/X). In den beweglichen und stummen Dingen bastelnd, Raum und Figur des Puppenspiels nützend, erlöst er die Plastik aus dem Block, öffnet sie im Spiel, montiert ihren inneren Raum und verdichtet in einem traumhaften Verknüpfen, das erfüllt ist von geheimer Dynamik, in ihm die Atmosphäre des Surrealismus. Die Linie sei ein Ding, meinte Kandinsky. Wer das herkömmliche Mittel der darstellenden Kunst so sieht, wird sich bei seinen bastelnden Versuchen nicht auf die Materialien und Dinge und auf die dinglichen Fragmente und Erinnerungen aus Bild und Puppenspiele beschränken. Er wird der Linie als dem freieren und geistigen Element des Bastelns vertrauen. Tatsächlich erscheint das Basteln mit ihr in der modernen Kunst ebenso früh wie das selbstvergessene Tun mit den handgreiflichen Dingen. Paul Klee schrieb 1902 in sein Tagebuch: „Es ist eine große Notwendigkeit, beim Kleinen beginnen zu müssen". Das Kleine des Beginns, das „gefundene Ding" war ihm die Linie. Die bildnerische Intelligenz Kandinsky beschäftigte sich wissenschaftlich und programmatisch mit Punkt und Linie. Klee hatte ein spielerisches und bastelndes Verhältnis zu ihnen. Sein „Pädagogisches Skizzenbuch" definiert die Linie als einen Aufbruch aus dem Punkt, der sich frei ergeht, „ein Spaziergang um seiner selbst willen". Die Hände des selbstvergessen Zeichnenden formten aus der Linie die einfachen Muster der Geometrie, Rechteck und Dreieck. In ihnen fand das manipulierende Basteln die Elemente für unabsehbare Möglichkeiten der Kombination. Klee bleibt nicht beim Basteln stehen; der durch es in Gang gekommene bildnerische Prozeß setzt sich auf den höheren Stufen der Intuition und des Denkens fort. Das Basteln hat den Platz im bildnerischen Weg, den es im Bildungsplan des Bauhauses einnimmt. Es ist kein Zufall, daß Paul Klee das Basteln mit der Linie und den linienumgrenzten Mustern erst als Meister am Bauhaus lehrend und lernend zu einer Methode entwickelte.

Im Bauhaus erhielt das Basteln eine neue Bedeutung. Was bis dahin verstreut bei einzelnen Künstlern, Richtungen und Techniken auftrat, wurde systematisch an den Anfang eines Lehrprogramms gestellt. Basteln, bisher in Malerei und Plastik geübt, wurde nun der Ausgangsort aller bildnerischen Gestalt, ob sie sich als Malerei und Plastik, oder als Sachform und Architektur vollendete. Der Vorkurs, durch den alle Schüler gingen, entsprach dem Grundsatz Klees, sich nicht mit fertigen Formen einzulassen. Johannes Itten, Meister des Vorkursus, legte seinen Lehrlingen einen Haufen verschiedenartiger Stoffe vor: Bleche, Glas, Papier, Holz, Kunststoffe. Im Spiel und im Versuch, mit den Materialien hantierend, gelangten sie zu ersten bildnerischen Vorgängen, zu kleinen Abenteuern der Materialerkenntnis und der Kombination. Vom Nullpunkt her kam der gestalterische Prozeß in Gang. Die Freude am gefundenen Ding und an der erfundenen Konstruktion befeuerte die Phantasie. Der Formmeister Paul Klee führte das Basteln mit Materialien in der Elementarlehre seiner Malklasse dann organisch fort in das Basteln mit der Linie. In dem neuen Element die am Material geweckten Kräfte messend, kamen die Schüler auf dem Weg zur Gestalt einen Schritt weiter, zur „Orientierung auf der formalen Ebene". Itten verlangte von seinen Lehrlingen, daß sie die Materialien beschrieben und sich fragten, wie und wofür man sie technisch verwenden könne; Klee hielt seine Schüler an, das aus Linien gebastelte Ding nachträglich in seinem Entstehungsgang zu analysieren, sich dessen bewußt zu werden, was im selbstver-

gessenen Spiel vorgegangen war. Das spricht nicht gegen den Bastelcharakter des Vorkursus und der Elementarlehre, es bestätigt vielmehr die fundamentale Rolle, die dem Basteln im Bauhaus zufiel. Die künstlerische Integration von Intuition und Denken, auf die es am Ende hinauswollte, wurde keimhaft schon in den spielerisch-bastelnden Startversuchen seines Lehrganges sichtbar.

Die Erscheinungsarten des Bastelns in der modernen Kunst, die während eines derartigen geschichtlichen Spaziergangs in unser Blickfeld kommen, bewiesen inzwischen Lebensfähigkeit und Dauer. Laienkunst und Collage haben bis heute nichts an Faszinationskraft eingebüßt. Kein geringerer als Matisse gab dem Klebebild in seinen letzten Jahren neue Impulse. Er bastelte Collagen, in denen er die Summe des großen Lebenswerkes zog und zugleich dessen Urbilder und Wurzeln bloßlegte. Ursprüngliche Technik des Bildens und Urbild begegneten einander in der unvergeßlichen Reinheit des fraglosen Kunstwerkes. Das montierende Basteln von Dadaismus und Surrealismus klärte sich und durchdrang dabei weite Bezirke unserer Plakatwelt, vor allem aber die Plastik der Gegenwart, die unheimlichen mathematischen Basteleien des „milden Gelehrten der Kunstkunde" Naum Gabo, „totalitäre Wunderländer, in denen sich die Alicen fangen können wie Fische in einem Netz" (Hülsenbeck), die Mobiles von Calder, in denen das bastelnde Spiel ihres Ursprungs immer wieder beginnt, die drahtigen Raum-Zeit-Plastiken der Jüngeren. Sie wirken im Gerüst unserer Geräte, Gefäße und Sitzmöbel, dort dem menschlichen Gebärdenspiel begegnend, das Hugo Kükelhaus in ihren Typen urtümlich fixiert findet. Auf den spärlichen bastelnden Ansätzen in der Graphik, sichtbar in den stehengelassenen Maserungen und Astlöchern expressionistischer Holzschnitte und den Frottagen von Max Ernst, entwickelte sich in der Graphik unserer Tage eine allgemeine spielerisch-bastelnde Freude an neuen Techniken und Materialien. Die Versuche von Rolf Nesch seien als Beispiel dafür genannt. Im Tachismus treten bastelnde Antriebe und Stimulantien deutlicher ins Bild als jemals zuvor in der reinen Malerei; verwandelt treten uns entgegen: die magische Dingfreude der kubistischen Collage, die Materialerkundung des Bauhauses, der selbstvergessene Automatismus der Surrealisten und das alte Spiel der Handgriffe, in dem der Bastler die Werkzeuge nach ihren Reaktionen und Möglichkeiten fragt.

Während das Basteln zu einem legitimen Element in der Kunst der Gegenwart wurde, arbeitet die künstlerische Lehre nur vereinzelt auf den Grundlagen weiter, die im Bauhaus entstanden. Albers und Moholy-Nagy richteten in Amerika Bildungslehrgänge ein, die vom Vorkurs des Bauhauses ausgehen. In Deutschland finden die systematischen Übungen Ittens, Klees und ihrer Schüler in der Vorlehre einiger künstlerischer Bildungsstätten ein Echo. Willi Baumeister unterrichtete im Sinne einer Elementarlehre. Max Burchartz und F. G. Winter haben das pädagogische Basteln mit Materialien, Strukturen, Linien und Farben ausführlich beschrieben. Es erstrebt in alten und neuen Vorgängen, was Kandinsky vom Vorkurs des Bauhauses erwartete, die „schöpferischen Kräfte im Lernenden zu befreien, ihn die stoffliche Natur begreifen und die Grundgesetze bildnerischen Gestaltens erkennen zu machen".

Der Versuch, dem Basteln in der modernen Kunst auf die Spur zu kommen, ergibt schon im ersten, skizzenhaften Überblick eine Fülle von Erscheinungsarten und Einsichten. Das überraschende Ergebnis wirft unwillkürlich die Frage auf, wie das Basteln zu dieser Rolle kam. Sie erklärt sich vornehmlich aus den Tendenzen des künstlerischen Aufbruchs um 1900. Die neue Kunstbewegung baute die hochentwickelte Bilderwelt der abendländischen Kunst bis zum Punkte Null der Gestaltung ab, sie versuchte, das Urbild zu schauen, die Wurzel der Kunst bloßzulegen. Im Ursprungsbereich der Kunst begegnete sie dem Basteln, dem Dada der Kindheit, dem guten Holzpferdchen Gauguins, auf dem ihr Traumritt in das Staunen vor der Kraft des Einfachen, das Sichwundernlernen und die spielerische Freiheit des Zwecklosen beginnen konnte. Dabei entdeckte man, was Paul Klee formulierte: daß der bildnerische Weg nicht bei einer vorgefaßten Idee, auch nicht bei Vorbildern, sondern mit dem Kleinen beginnt, das beim Basteln im Spiel ist. Die moderne Kunst begriff, daß sie als Ganzes in dieser Weise von vorn anfangen müsse, daß aber auch jeder Künstler den Weg zu jedem Werk solcherart beginnen solle. Das Basteln wurde zu einer legitimen und beständigen Wirkkraft im bildnerischen Prozeß. Die Welt, in die sich der Künstler des 20. Jahrhunderts gestellt sieht, bestärkt und fördert es in seiner Rolle. Der Künstler lebt allerorts in einer totalen Arbeitswelt, die das menschliche Tun allein nach dem materiellen Nutzen mißt. Er läuft stets Gefahr, in ihren Sog zu geraten und sich zu verlieren. Helfende Kräfte weiß er in der Muße, dem Hort schöpferischer Freiheit in der Welt der Funktionäre und Manager. Das Basteln ist ein Ereignis der Muße; bastelnd erfährt der Künstler immer wieder elementar, daß die Muße kein Müßiggang ist, sondern der Nährboden alles schöpferischen Tuns. In Muße bastelnd und spielend sichert er sich für seinen bildnerischen Gang eine Rückbindung zu den Ursprüngen. Der hl. Thomas von Aquin sah die göttliche Weisheit „spielend allezeit, spielend durch den Erdkreis".

Johannes Itten

Kurt Schwitters, Klebebild, Originalgröße

Kur

Ich
ich
das
Bar
Da
len
ma
Lei
lich
die
Um
unt
für
die
Na
lich
dur
stä
die
stel
seh
tigl
der
stel
Grö
nis
geo
Tei
Ko
par
das
die
Tei
ent
lier
sich
ers
häl
die
Pin
un
ste
der
wie
häl
ma
tig
Na
ker
gel
bri
ma
ma
ma
da
ste
mit
Hi
ent

Ich wurde geboren am 20. Juni 1887 in Hannover. Als Kind hatte ich einen kleinen Garten mit Rosen und Erdbeeren. Nachdem ich das Realgymnasium 1 in Hannover absolviert hatte, lernte ich bei Bantzer, Kühl und Hegenbarth in Dresden die Technik der Malerei. Das Abmalen der Natur ist die Übersetzung der dreidimensionalen Körperlichkeit auf eine zweidimensionale Fläche. Das kann man lernen, wenn man gesund ist und nicht farbenblind. Ölfarbe, Leinwand und Pinsel sind Material und Werkzeug. Es ist möglich, durch zweckmäßige Verteilung von Ölfarbe auf Leinwand die Wirkung von Natureindrücken zu kopieren; unter günstigen Umständen so genau, daß man das Bild nicht von dem Modell unterscheiden kann. Man beginnt zum Beispiel mit einer weißen, für Ölmalerei grundierten Leinwand und zeichnet etwa mit Kohle die am deutlichsten erkennbaren Richtungen der darzustellenden Naturform darauf. Nur die erste Richtung darf ziemlich willkürlich gezeichnet werden, alle anderen müssen zu der ersten den durch das Naturmodell vorgeschriebenen Winkel haben. Durch ständiges Vergleichen der Darstellung mit dem Modell kann man die Richtungen so untereinander abstimmen, daß die der Darstellung denen der Erscheinung des Modells entsprechen. Man setzt Richtungen nach dem Gefühl, lotet und kontrolliert die Richtigkeit des Gefühls durch Vergleichen des abgeschätzten Winkels der Richtung mit dem Lote bei der Natur mit dem bei der Darstellung. Darauf zeichnet man entsprechend der Erscheinung des Größenverhältnisses der Modellteile untereinander das Verhältnis der Größe der Bildteile auf die Leinwand, am besten durch gedachte Linien, die diese Teile umgrenzen. Die Größe des ersten Teiles ist beliebig, falls nicht „Naturgröße" eines Teiles, etwa des Kopfes dargestellt werden soll. In diesem Falle mißt man eine parallel zu einer entsprechend der Bildebene in der Natur gedachten Ebene gerichtete gedachte Linie mit dem Zirkel und trägt dieses Maß in die Darstellung des ersten Teiles ein. Alle übrigen Teile stimmt man zu dem ersten auf der Bildebene gefühlsmäßig entsprechend den entsprechenden Modellteilen ab und kontrolliert das Gefühl durch Messen, indem man das Bild soweit von sich stellt, daß der erste Teil gleich groß dem ersten des Modells erscheint und vergleicht. Um ein beliebiges Maß zu kontrollieren, hält man mit ausgestrecktem Arm einen Pinselstiel in der Richtung dieses Maßes in der Natur so vor dieses Maß, daß das Ende des Pinselstieles mit dem Ende des Maßes scheinbar zusammenfällt, und hält den Daumen so an den Pinselstiel, daß die Berührungsstelle des Daumennagels mit dem Stiel sich mit dem anderen Ende des Maßes deckt. Wenn man das so gewonnene Pinselstielmaß wieder mit ausgestrecktem Arm vor das entsprechende Bildmaß hält, kann man mit photographischer Genauigkeit feststellen, ob man sich gefühlsmäßig getäuscht hat. Ist die Aufzeichnung „richtig", so füllt man die Bildteile mit Farbe aus, entsprechend der Natur. Am zweckmäßigsten beginnt man mit einer deutlich erkennbaren Farbe von großer Ausdehnung, vielleicht einem etwas gebrochenen Blau. Man schätzt den Grad der Stumpfheit ab und bricht die Leuchtkraft durch die Komplementärfarbe, etwa Ultramarin durch lichten Ocker. Durch Hinzusetzen von Weiß kann man die Farbe hell, von Schwarz dunkel machen. Das alles kann man lernen. Zum Kontrollieren der Richtigkeit setzt man am besten das Bild unmittelbar neben die gedachte Bildebene in der Natur, stellt sich auf seinen alten Platz zurück und vergleicht Bildfarbe mit Naturfarbe. Durch Brechen der zu leuchtenden Farbtöne und Hinzusetzen der noch fehlenden macht man den Bildfarbton dem entsprechenden Naturfarbton möglichst gleich. Stimmt ein Farbton, so kann man das Bild auf seinen Platz zurücknehmen und die übrigen zu dem ersten gefühlsmäßig abstimmen. Das Gefühl kann man kontrollieren, indem man jeden Farbton direkt mit der Natur vergleicht, nachdem man das Bild wieder neben das Modell gestellt hat. Hat man Geduld und stimmt sämtliche großen und kleinen Richtungen, Formen und Farbtöne entsprechend denen der Natur untereinander ab, so hat man eine genaue Wiedergabe der Natur. Das kann man lernen. Das kann man lehren. Damit man sich nun nicht allzuviel im „Gefühl" täuscht, lernt man die Natur selbst kennen durch Anatomie und Perspektive und sein Material durch Farbenlehre. Das ist Akademie!

Ich bitte den Leser um Entschuldigung, daß ich das Abmalen so ausführlich erläutert habe. Ich mußte es, um zu zeigen, daß es Geduldsarbeit ist, gelernt werden kann, wesentlich auf Kontrollieren und Abstimmen beruht und die künstlerische Arbeit des Schaffens verkümmern läßt. Für mich war es wesentlich, das Abstimmen zu lernen, und ich erkannte allmählich, daß Abstimmen der Bildelemente untereinander Zweck der Kunst ist, nicht Mittel zum Zwecke etwa des Kontrollierens. Der Weg war nicht kurz. Man muß arbeiten, wenn man erkennen will. Und man erkennt nur eine Strecke weit, bis Nebel den Horizont verhüllt. Erst von dort hinten aus kann man wieder weiter erkennen. Und ich glaube, ein Ende gibt es nicht. Die Akademie kann da nicht mehr helfen. Es gibt keine Kontrolle der Erkenntnisse.

Zuerst war es mir möglich, mich von der wörtlichen Wiedergabe aller Einzelheiten freizumachen. Ich begnügte mich mit der intensiven Erfassung der Beleuchtungserscheinungen durch skizzenhafte Malerei (Impressionismus). In leidenschaftlicher Liebe zur Natur (Liebe ist subjektiv) betonte ich die Hauptbewegungen durch Übertreibung, die Formen durch Beschränkung auf das Wesentlichste und Umrandung, die Töne durch Zerlegen in komplementäre Farben.

Das persönliche Erfassen der Natur schien mir jetzt das Wesentlichste zu sein. Das Bild wurde Vermittler zwischen mir und dem Betrachter. Ich hatte Eindrücke, malte diesen entsprechend ein Bild; das Bild hatte Ausdruck.

Man könnte einen Katechismus der Ausdrucksmittel schreiben, wenn es nicht zwecklos wäre, so zwecklos wie die Absicht, Ausdruck im Kunstwerk zu erzielen. Jede Linie, Farbe, Form hat einen bestimmten Ausdruck. Der Ausdruck ist nur durch die spezielle Zusammenstellung zu geben, nicht etwa zu übersetzen. Man kann nicht den Ausdruck eines Bildes in Worte fassen, wie man den Ausdruck eines Wortes, etwa des Wortes „und" nicht malen kann.

Der Ausdruck eines Bildes ist aber doch so wesentlich, daß es sich lohnt, ihn konsequent zu erstreben. Jede Absicht, Naturformen wiederzugeben, beeinträchtigt die Kraft der Konsequenz in dem Herausarbeiten eines Ausdrucks. Ich verzichtete auf jede Wiedergabe von Naturelementen und malte nur mit Bildelementen. Dieses sind meine Abstraktionen. Ich stimmte die Elemente des Bildes untereinander ab, immer noch wie damals in der Akademie, aber nicht zum Zwecke der Naturwiedergabe, sondern zum Zwecke des Ausdrucks.

Jetzt scheint mir auch das Streben nach Ausdruck im Kunstwerk schädlich für die Kunst zu sein. Kunst ist ein Urbegriff, erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos. Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente. Ich weiß nur, wie ich es mache, ich kenne nur mein Material, von dem ich nehme, ich weiß nicht, zu welchem Zwecke.

Das Material ist so unwesentlich, wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt. Indem ich verschiedenartige Materialien gegeneinander abstimme, habe ich gegenüber der Nur-Ölmalerei ein Plus, da ich außer Farbe gegen Farbe, Linie gegen Linie, Form gegen Form usw. noch Material gegen Material, etwa Holz gegen Sackleinen werte. Ich nenne die Weltanschauung, aus der diese Art Kunstgestaltung wurde, „Merz".
Das Wort „Merz" hatte keine Bedeutung, als ich es formte. Jetzt hat es die Bedeutung, die ich ihm beigelegt habe. Die Bedeutung des Begriffs „Merz" ändert sich mit der Änderung der Erkenntnis derjenigen, die im Sinne des Begriffs weiterarbeiten.
Merz will Befreiung von jeder Fessel, um künstlerisch formen zu können. Freiheit ist nicht Zügellosigkeit, sondern das Resultat strenger künstlerischer Zucht. Merz bedeutet auch Toleranz in bezug auf irgendwelche Beschränkung aus künstlerischen Gründen. Es muß jedem Künstler gestattet sein, ein Bild etwa nur aus Löschblättern zusammenzusetzen, wenn er nur bilden kann.
Die Wiedergabe von Naturelementen ist nicht wesentlich für ein Kunstwerk. Aber es können an sich unkünstlerische Naturdarstellungen Teile eines Bildes sein, wenn sie gegen die übrigen Teile eines Bildes gewertet werden.
Ich habe mich zunächst noch mit anderen Kunstarten beschäftigt, z. B. der Dichtkunst. Elemente der Dichtkunst sind Buchstaben, Silben, Worte, Sätze. Durch Werten der Elemente gegeneinander entsteht die Poesie. Der Sinn ist nur wesentlich, wenn er auch als Faktor gewertet wird. Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine rein persönliche Angelegenheit. Mir tut der Unsinn leid, daß er bislang so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn.

Aus der Zeitschrift „Der Ararat", 2. Jahrgang, 1. Heft, München 1921

Kurt Schwitters

EXTRAKT EINER STATISTISCHEN ÄSTHETIK

Ästhetik hat es mit der Beantwortung der Frage zu tun, unter welchen Bedingungen ein Gegenstand (eine Wahrnehmung) ein ästhetischer (eine ästhetische) sei. Sie stellt also ein System von Methoden und Theorien dar, die zunächst nur den Sinn haben, ein Kunstwerk als ästhetischen (nicht als physikalischen) Gegenstand zu bestimmen. Die Feststellung, welchen Grad ästhetischer Qualität dann dieses Kunstwerk besitzt, gehört der einer Ästhetik erst nachfolgenden Kunsttheorie bzw. Kunstkritik an.

Die Statistische Ästhetik bringt zur Analyse und Interpretation eines Kunstwerks die drei Begriffe Innovation, Information und Kommunikation bei, je nachdem ob sie die Originalität, die Ordnung der Zeichen oder die zu ihrer Konstituierung und Kombination verbrauchten Wahlakte oder Entscheidungen, also die schöpferische Freiheit ins Auge faßt. Sie sieht in jenen drei Begriffen die drei Phasen eines einzigen Prozesses ausgedrückt, den sie ästhetische Realisation oder einfach Realisation nennt. In jeder Realisation korrespondieren natürlich materielle und nichtmaterielle Elemente; auf keines kann verzichtet werden, ohne daß der gesamte Prozeß in Frage gestellt, ja unmöglich würde.

Was ist damit erreicht? — Es ist damit erreicht, daß in der Analyse und Interpretation eines Kunstwerks die alte kategoriale Differenz zwischen Inhalt und Form, von der die klassischen Ästhetiken und Kunsttheorien der traditionellen Geisteswissenschaften immer noch leben, in den Hintergrund tritt. Form und Inhalt hören auf, eine maßgebende, verbindliche kategoriale Rolle zu spielen, und was hervortritt, ist die tiefer liegende, wesentlichere und umfassendere, im strengen Sinne auch angemessenere — dem Horizont des Machens angemessenere — Kategorie der Entstehung, des Prozesses, der Produktion des Kunstwerks, eben die Realisation. Es ist etwa das, was Valérys Poetik als „conquête méthodique", als „instant de la séparation" bezeichnete, Ferdinand Lions „ästhetische Selektion", und sie hat natürlich den Betrag der gesamten Information, die das Kunstwerk gibt; selbstverständlich handelt es sich dabei um das, was Louis Couffignal eine „combinaisonx d'informations" nennt, „une opération ideale", der realiter nur Approximationen entsprechen können.

Es ist klar, entwickelt an der Kategorie seiner Realisation wird der ästhetische Effekt zweifellos in Richtung des Artistischen verschoben. Man dringt in die Vorstadien der ästhetischen Realisation des Kunstwerks ein und füllt die Konfinien zwischen Kunst und Technik, zwischen Kunst und Natur mit jenen schöpferischen und vorschöpferischen Partialprozessen aus, die ganz allgemein als Approximationen an Kunst überhaupt aufzufassen sind. Das artistische Moment der Kunst erweist sich also als ihr essentielles, ihr essentielles als statistisches. Das darf nicht überraschen. Ich habe in „aesthetica II" und in „aesthetica III" darauf hingewiesen, daß der ästhetische Prozeß, heute deutlicher denn je, die nachrichtentechnischen Schemata der Information und der Kommunikation manipuliert. Es hat sich gezeigt, daß diese technisch und mathematisch präzisierbaren Begriffe auch ästhetisch tief liegen und eine weit reichende Bedeutung haben; sie enthüllen den Wahrscheinlichkeitscharakter des ästhetischen Prozesses und die statistische Natur des Kunstwerks.

Der Angelpunkt ist, daß Innovation das entscheidende Moment der Information ausmacht. Nur Information, die neu ist, ist wirkliche Information. Neu jedoch im Sinne von unvorhergesehen, unerwartet, überraschend, ja unwahrscheinlich. Am schärfsten formulierte diesen Sinn des Begriffs wohl D. W. Hershberger, wenn er in seinen „Principles of Communications Systems" (1957) sagt, „the essence of information is unpredicability". Tatsächlich, Unvorhersehbarkeit, ja Unvorstellbarkeit gehören wesentlich zur Kunst; die überraschenden, unerwarteten, unwahrscheinlichen Züge eines Kunstwerks bestimmen offensichtlich seinen ästhetischen Charakter. Der Ausgang eines ästhetischen Prozesses ist immer ungewiß. Insofern ist es also nicht schwer, das Maß an „Schönheit", um jetzt einen trivialen und zugleich dunklen Begriff zu verwenden, durch ihre Ungewißheit, ihre Unwahrscheinlichkeit festzulegen.

Mit der grundsätzlichen Unvorstellbarkeit und Undeduzierbarkeit von Kunst vor ihrer Verwirklichung hängt es zusammen, daß Kunstwerke nur realiter, nicht idealiter existieren können und wahrnehmbar sind; nur der Prozeß der effektiven Realisation entscheidet somit über ihr Sein. Information, zu deren Wesen Charaktere der Unwahrscheinlichkeit und Überraschung gehören, bedarf also zur Realisation und zur Apperzeption eines Ballastes, einer *Redundanz*, die die Unwahrscheinlichkeit und die Überraschung nicht beliebig hoch werden lassen. Mag die Originalität eines Kunstwerks von seiner Information her bestimmt sein, was wir seinen Stil nennen, ist zweifellos eine Wirkung der Redundanz. In seiner Information transzendiert ein Kunstwerk die aufgewendete Materialität und Mechanik, in seiner Redundanz bestätigt und betätigt es sie.

Man kann im Versuch einer metaphysischen Begründung der Realisation als der eigentlichen, fundamentalen Kategorie ästhetischer Analysis und Interpretation auf Whitehead zurückgreifen. Sein „Essay in cosmologie" trägt nicht ohne Grund den Titel „Process and Reality". In Victor Lowes Darstellung bilden creativity, eternal objects, actual occasions und prehensions die Grundbegriffe whiteheadscher Kosmologie. Ich würde Realisation hinzufügen. Es tritt dann deutlicher hervor, daß die whiteheadsche Kosmologie nicht nur einen metaphysischen, sondern auch einen ästhetischen Aspekt besitzt. Die Verknüpfung zwischen den kosmologischen und ästhetischen Momenten läuft übrigens über die Begriffe pattern und value. Value hat deutlich den Charakter der Information und pattern deutlich den Charakter der Redundanz. „Realization therefore is in itself the attainment of value" lautet eine Formulierung in „Science and modern world"; „Every art is founded on the study of pattern", heißt es in „Mathematics and the Good". Aber Realisation als konstituierende Kategorie ästhetischer Information und Kommunikation ist nicht darauf beschränkt, Anlaß einer neuen Art Analysis und Interpretation von Kunst zu sein; als fundamentale Kategorie des Machens reflektiert sie auf Stilbildung und überläßt diese Reflexion keineswegs den alten Form- und Inhalts-Kategorien. Ja, Stil aus der Idee der Realisation hat die Tendenz, Stil, der aus Form- oder Inhaltsforderungen stammt, zu suspendieren. Darüber können ästhetische Untersuchungen des Impressionismus und Expressionismus, der Ecriture automatique und der tachistischen Malerei belehren. Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang auch, daß Kunst, vom Standpunkt ihrer Realisation aus betrachtet, zweifellos eine Angelegenheit des Intellekts und nicht der Emotion ist, und es scheint, daß Kunst für die Interessen des Intellekts eben doch tiefer liegt als für die Interessen der Emotion. In diesem Falle hat sie es zur Erkenntnis und zum Genuß nötig, daß ihre Gebilde in einem leichten, hintergründigen Drahtgeflecht aus Theorien aufgehängt werden. Man darf sich darüber nicht täuschen. Die Betrachtung der Kunst vom Standpunkt ihrer Realisation ist selbstverständlich eine zivilisatorische; die Ausnützung der Begriffe Information und Kommunikation als Schemata ihres Sinns und ihres Seins deutet zugleich auch ihre Funktion innerhalb der Zivilisation an.

Die statistische Ästhetik geht also vom Unterschied zwischen dokumentarischer (wissenschaftlicher) und ästhetischer (künstlerischer)

Information aus. Sie behauptet, daß es eine selbständige ästhetische Information gibt, also eine autonome Mitteilung rein ästhetischer Zusammenhänge. Nur sofern sie in diesem Sinne Information ist, stellt Kunst Kunstwerke als „Gegenstände zum geistigen Gebrauch" her, wie ein Ausdruck Max Bills lautet. Ästhetische Realisation ist Herstellung eines Kunstwerks als ästhetische Information, die geistigen Gebrauch zum Ziel hat. Als echte Realisation verläuft sie gleichermaßen als physikalischer, nicht nur als intelligibler Prozeß. Es ist ein bekannter Satz der (nachrichtentechnischen) Informationstheorie, daß jedem Quantum Information auch ein Quantum an Entropie entspricht. Information kennzeichnet den geistigen, Entropie den physikalischen Prozeß. Dort, wie gesagt, die Zunahme an Anordnung, ungleichmäßiger Verteilung und Überraschung, hier ihre Abnahme. Kunst als Eingriff intelligenter Wesen in den physikalischen Weltprozeß bestätigt sich an diesen Zusammenhängen.

Der nachrichtentechnische Begriff der Information ist natürlich zunächst mit dem physikalischen Begriff der Entropie verknüpfbar. Darüber hinaus resultiert sein Zusammenhang mit dem ästhetischen Begriff der Realisation vor allem aus dem Auftreten des Elementes der Zeichen, die ja schon in traditionellen Kunsttheorien und Ästhetiken verwendet wurden. Ich brauche nicht zu betonen, daß jede Information aus Zeichen aufgebaut wird. Der Begriff der ästhetischen Information ist also durchaus vorbereitet. Überflüssig auch zu sagen, daß Ausdrücke wie Anordnungen, Verteilungen usw., mit deren Hilfe wir das, was wir unter Information verstehen, ganz allgemein kennzeichnen können, in den traditionellen, älteren ästhetischen Vorstellungen ebenso bereits Verwendung fanden, wenn auch nicht in einem bestimmteren theoretischen Sinne, wie die Begriffe Innovation, Originalität usw. Ich betone aber hier schon, daß für uns Statistische Ästhetik durch den Begriff „ästhetische Information" konstituiert wird und daß dieser Begriff sorgfältig vom gewöhnlichen Begriff der Information — wie gesagt —, von der „dokumentarischen Information" (Moles verwendet dafür den Ausdruck „semantische Information", den wir aber für nicht glücklich halten) getrennt gehalten werden muß. Im Prinzip kann es natürlich in jeder ästhetischen Information auch dokumentarische und in jeder dokumentarischen Information auch ästhetische geben — bei Leonardo z. B. ist die Darstellung eines Muskels, bei Proust die epische Darstellung der „Idee der Zeit" zugleich eine wissenschaftliche wie auch eine ästhetische Information —, aber wir sprechen von Kunstwerken als von Trägern maximaler ästhetischer Information. Der Begriff der ästhetischen Information reicht demnach weiter als der Begriff des Kunstwerks. Kunstwerke erweisen sich als spezielle Fälle ästhetischer Information. Daß es noch andere gibt, Ornamente, Produktformen, Fotografien, Reportagen, Plakate usw., ist selbstverständlich.

Statistische Ästhetik besteht also zunächst aus der Zeichen-Ästhetik, in der die Elemente eingeführt und durch ihre Funktionen bestimmt werden; es folgt die Informations-Ästhetik, in der die ästhetische Realisation als eine besondere, eben ästhetische Information im Unterschied zur dokumentarischen Information aufgebaut wird, d. h. also als ein Zeichen-Arrangement entwickelt wird, indem die Zeichen als pure Anordnungsfaktoren, nicht als Dokumentationen aufgefaßt werden; die Informations-Ästhetik geht auf in einer Theorie der ästhetischen Kommunikation; Kommunikations-Ästhetik betrachtet die ästhetische Information unter dem Aspekt ihrer kommunikativen Effekte, unter dem Aspekt ihres Transports, ihrer Transmission und Transformation; in beiden, in der Informations-Ästhetik und in der Kommunikations-Ästhetik, steckt eine (ästhetische) Realisationstheorie, in der die Momente des ästhetischen Prozesses betrachtet werden, die in einem engeren Sinne den Vorgang der ästhetischen Realisation bestimmen.

Statistische Ästhetik ist sowohl Mikro-Ästhetik als auch Makro-Ästhetik, insofern sie nämlich den Prozeß der ästhetischen Realisation sowohl aus mikroästhetischen wie makroästhetischen Teilvorgängen konstituiert.

Zeichen bilden ein zweites, anderes, unvollständiges, nicht voll reales, nur mit-reales Sein neben dem Seienden. In einem expliziten Sinne haben Zeichen kein „gegebenes" Sein, sondern ein „gemachtes" Sein. Aber Zeichen stellen eine Seinsfunktion dar, man kann etwas in sie einsetzen, man kann sie verwenden, man kann sie „geben", und als Seinsfunktionen übertragen die Zeichen Seiendes, transportieren sie es. In der Seinsfunktion der Zeichen wurzelt also offensichtlich der Begriff der Information und der Kommunikation. Darüber hinaus haben Zeichen eine Wahrnehmungsfunktion; Wahrnehmungen laufen über Zeichen, Zeichen sind die Träger der Wahrnehmungen, nicht Gegenstände, Sachverhalte, Ereignisse usw. Das gilt für alle drei Dimensionen oder Freiheitsgrade, in denen die Zeichen funktionieren, also für die semantische, syntaktische und pragmatische Dimensionen, wie Ch. W. Morris sie nannte bzw. für die drei Sorten von Zeichen, die Ch. S. Peirce bereits als icon, symbol und index unterschied. Das icon funktioniert in der semantischen Dimension, es ist ein Zeichen für Etwas oder ein Zeichen von Etwas, es bringt die Seinsfunktion, die Übertragungsfunktion und die Wahrnehmungsfunktion der Zeichen am deutlichsten zum Ausdruck, es konstituiert eine ästhetische Information, die relativ viel dokumentarische enthält, die das Ästhetische nicht nur als Arrangement, sondern als Bedeutung einführt. Das Symbol verweist auf die syntaktische Dimension, in der die Zeichen ihren Sinn nur in der Beziehung zu anderen Zeichen finden, Arrangement überwiegt hier also. Ein Zeichen ist schließlich als index zu verstehen, wenn es wie ein Wegweiser, wie ein Mittel zur Orientierung, wie eine Anweisung funktioniert; das Plakat ist ein Beispiel.

Wir haben den Verlauf ästhetischer Prozesse intentional durch seine Richtung auf eine Zeichenverteilung zunehmender Unwahrscheinlichkeit im Sinne zunehmender partikularer Anordnung beschrieben. Da aber ästhetische Prozesse als Realisationen verlaufen und die Realisationen durch Wahrnehmbarkeit gekennzeichnet sind, darf die Unwahrscheinlichkeit der partikularen Anordnung der Zeichen nie so groß werden, daß ihre Wahrnehmbarkeit und damit ihrer Realisation verloren geht. Redundanz heißt in der Informations- und Kommunikationstheorie jene Größe, die angibt, welcher Teilbetrag einer Information nicht aus den Alternativen, also nicht aus der Auswahl, der Freiheit stammt, sondern statistisch bedingt ist; es ist jener Betrag, um den die maximale Information kleiner werden muß, damit sie apperzipierbar bleibt; es ist eine Ballastfunktion, die zur Zeichenfunktion hinzukommt, damit Wahrnehmbarkeit, kurz Realisation entsteht, damit der Informationsbetrag, der gestellt wird, tatsächlich ein Realisationsbetrag ist. Alles, was Reglement ist im ästhetischen Prozeß, gehört zu Ballastfunktion, zur Redundanz und stellt die Wahrnehmbarkeit von Kunst sicher. Wie die Zeichen (und Zeichenkonstellationen), denen sie dient, hat auch die Redundanz drei Dimensionen, drei Freiheitsgrade; es gibt syntaktische (Metrik), semantische (Gegenständlichkeit) und pragmatische (Gebrauch) Redundanz.

Man kann sich vorstellen, daß ästhetische Information bzw. Realisation nicht durch die Redundanzen hervorgerufen wird, die einen ästhetischen Prozeß beeinflussen, also nicht durch den Ballast dieser oder jener Art, der ihm auferlegt wird, sondern gerade durch entgegengesetzte Einwirkungen. Dokumentarische Information kann dadurch, daß man gewissen Ballast wegnimmt, daß man sie dispersiert, ihren Gehalt an Gegenständlichkeit zerstreut, vermindert zu einer ästhetischen werden. Dadurch wird nahegelegt, eine negative Redundanz, die Dispersion als wichtiges Moment ästhetischer Prozesse einzuführen. Man kann sich die impressionistische

Technik aus der naturalistischen als Folge der Zulassung und Übertreibung der Dispersion im ästhetischen Realisationsprozeß hervorgehend denken. Auch der „freie Vers" ist ein Problem ästhetischer Dispersion, die sich auf die gestaltbildende Kraft jeder Versifikation bezieht. Gertrude Stein hat Texte geschaffen (z. B. „As A Wife Has A Cow. A Love Story"), die sich durch hohe Dispersionen (der Inhalte sowohl wie des konventionellen Sprachreglements) auszeichnen. Wie Redundanz kann auch Dispersion eine syntaktische (Metrik betreffend), eine semantische (Gegenständlichkeit betreffend) und pragmatische (Gebrauch betreffend) Funktion haben.

Ich füge noch hinzu, daß auch in der leibnizschen „Theodizee", deren Gegenstand letztlich ja die Realisation ist, das Problem der Redundanz, freilich anders formuliert, enthalten ist. Die Idee „der besten der möglichen Welten" unterscheidet diese natürlich von der „besten" der Welten überhaupt. Die „beste der möglichen" ist diejenige, die, wie die Physiker sich ausdrücken, von Extremalprinzipien beherrscht wird; sie ist apperzipierbar im Sinne wissenschaftlicher Erkenntnis. Die Extremalprinzipien stellen in gewisser Hinsicht natürlich ein Redundanzsystem dar, ein Redundanzsystem, das die wissenschaftliche Erkenntnis der Welt erst ermöglicht. In der whiteheadschen Kosmologie, die das Thema der Realisation wieder aufgegriffen hat, stellen die „pattern" ein System von Redundanzen (aber auch die „Dispersion" läuft natürlich über gewisse „pattern").

Andererseits existiert das Problem der Extremalwerte im Sinne der Maxima-Minima-Verteilung der „besten der möglichen Welten" auch in der Informationstheorie bzw. der Informationsästhetik. In „einem idealen Kommunikationssystem", so formuliert W. D. Herschberger, wird „ein Maximum von Information" durch ein „Minimum von Auswahl", die durch die Zeichen angezeigt werden, gegeben. Es ist leicht einzusehen, daß diese Formulierung einen ästhetischen Sinn hat. Sie impliziert eine Forderung, die es ausschließt, daß „zu reich instrumentiert" wird.

Unter den Zeichenkonzeptionen, die von wesentlicher ästhetischer Bedeutung sind, ragen „Struktur" und „Gestalt" hervor. Durch sie wird die Zeichentheorie mit Strukturtheorie und Gestalttheorie (in morphologischer, nicht in psychologischer Hinsicht) verknüpft. Ein Zeichen ist stets ein differenziertes Gebilde. „Gestalt" geht aus Zeichen durch einen integrierenden Prozeß hervor, „Struktur" hingegen entwickelt sich aus Zeichen durch Reduplikation. Ein ästhetischer Prozeß kann als differenzierender verlaufen und intentional auf die Hervorbringung eines einzelnen Zeichens angelegt sein, er kann aber auch unter dem Aspekt einer „Gestalt" oder unter dem Aspekt einer „Struktur" seine Funktion erfüllen. Miró als Maler, Giacometti als Plastiker, Wachsmann als Architekt haben Beispiele für die drei Fälle geliefert. „Gestalt" scheint immer semantischen, „Struktur" syntaktischen Charakter zu haben. „Bedeutungen" realisieren sich als „Gestalt". Gertrude Stein hat Beispiele struktureller Texte geliefert, ihr Stil ist nicht semantisch durch „Bedeutungen" oder morphologisch durch „Gestalten" bestimmt.

In der Literaturtheorie Ezra Pounds, enthalten z. B. in „ABC of Reading" und in „How to Read", spielen drei Verfahren eine Rolle, „Worte mit Sinn aufzuladen", wie Pound sich ausdrückt: „Phanopoeia", „Melopoeia" und „Logopoeia", also visuelle, klangliche und logische Wortverwendung. Der Ausdruck „Sinn" bleibt an und für sich, wie vieles bei Pound, unbestimmt. Aber da er offensichtlich eine sowohl dokumentarische wie auch ästhetische Funktion besitzt und da weiterhin Sprache bei Ezra Pound deutlich genug als ein „Mittel zur Mitteilung" eingeführt wird, läßt er sich als „Information" deuten. Tatsächlich kann Information, dokumentarisch wie ästhetisch, visuell-bildhaft, klanglich-melodisch oder logisch-grammatisch konstituiert werden. Interessant ist noch, daß für Pound die eigentlich ästhetische Manifestation der Worte durch „Logopoeia" erfolgt; es sei die am „spätesten" aufgekommene Erscheinungsform, aber auch die „heikelste" und „unzuverlässigste". Wir würden sagen, daß die ästhetische Sensibilität einer ästhetischen Information mit dem Gehalt an „Logopoeia" ansteigt. Die durch Mittel der Logik konstituierte ästhetische Information (nach E. Walter hat Francis Ponge Modelle dafür geliefert) scheint mir also die ästhetisch, genauer mikroästhetisch abhängigste und empfindlichste zu sein. Diese Dinge sind indessen nur im Zusammenhang mit der modernen Meta-Linguistik, etwa dem System von Benjamin Whorf, das durchaus als Kommunikationssystem gedeutet werden kann, zu untersuchen und zu beurteilen.

Information erscheint im Rahmen der statistischen Ästhetik grundsätzlich als zusammengesetzter Begriff, bestehend aus dokumentarischer und ästhetischer Information. Sofern aber der Unterschied statistischer Natur ist, ist er graduell; also sind dokumentarische und ästhetische Information ineinander überführbar und im Prinzip im Horizont künstlerischer Produktion keineswegs immer trennbar, im Gegenteil leicht verwechselbar. Im allgemeinen kann die dokumentarische Information durch das Überlagern einer ästhetischen gesteigert werden. Die Aufgabe der Proportion dokumentarischer und ästhetischer Informationsbeträge erweist sich natürlich vor allem im Gebiete des Funks, der Fotografie, der Television und des Films als besonders wichtig und kritisch. Insbesondere stellen die visuellen und die textlichen Reportagen in dieser Hinsicht spezielle Anforderungen, die mit Problemen informationsästhetischer Modulation und Demodulation zusammenhängen. Das Problem des „Moments" in den visuellen Techniken und das Problem der „Aktualität" im Gebiet der Reportagen sind ja nicht nur Problem einer dokumentarischen, sondern auch einer ästhetischen Information.

Der Zusammenhang zwischen dokumentarischer und ästhetischer Information folgt aus einer Feststellung der shannonschen Kommunikationstheorie und ihrer Linguistik. Shannon zeigte, daß Buchstaben bzw. Wörter, in zufälliger und gleichwahrscheinlicher Reihenfolge einer Quelle, dem Alphabet bzw. dem Wörterbuch entnommen und dann nach rein statistischen Gesichtspunkten weiterhin angeordnet, sich ganz von selbst, ohne daß man bewußt auf einen Sinn aus war, echten sinnvollen Wörtern bzw. Sätzen in einer natürlichen Sprache (Shannon bewies es fürs Englische) annähern. Diese linguistische Feststellung hat aber, wie man ebenfalls zeigen kann, auch eine ästhetische Version. Zufällige Anordnungen von Zeichen, sprachlichen, visuellen, musikalischen, nach rein statistischen Gesichtspunkten angeordnet, können auf die Dauer einer ästhetischen Information nicht entgehen. In dieser Hinsicht scheint Bedeutung letztlich ebenso unvermeidbar zu sein wie Kunst.

Im Rahmen der statistischen Ästhetik wird also ein Zusammenhang zwischen Kunst als zivilisatorischer und Kunst als kosmologischer Erscheinungsform hergestellt. Im Sinne eines Kommunikationssystems ist die ästhetische Information, ist Kunst Ausdruck der Zivilisation; im Sinne ihrer nicht-kommunikativen Reste, die G. Dorfles erst kürzlich wieder hervorgehoben hat, handelt es sich um den kosmologischen Prozeß eines reinen (nicht-strategischen) Spiels, das (imitativ) der puren Realisation dient. Gebrauch und Verbrauch von Kunst sind zivilisatorische Vorgänge, und zwar erweist sich Geschmack als Kategorie des Gebrauchs, aber Kitsch als Kategorie des Verbrauchs von Kunst bzw. ästhetischer Information.

Ontologisch bedeutet die Verwendung des Ausdrucks „Information" nichts anderes als die Ersetzung des Begriffs „Gegenstand" durch einen angemesseneren, jedenfalls in der ästhetischen Sphäre (obgleich sein Eindringen in den physikalischen Bereich leicht zu beobachten ist). „Information" bezeichnet also eine Seinsthematik, eine kommunikative Seinsthematik, und die Fixierung von ästhe-

tischen Realisationen (z. B. Kunstwerken) durch statistische Zustandsgrößen und ihre formelmäßige Kombination bedeutet also die numerische Angabe eines statistischen und kommunikativen Seinszustandes, der nur scheinbar einem irrationalen entspricht. Ästhetische Realisationen werden durch statistische Zustandsgrößen an Stelle irrationaler Wertmotive beschrieben, aber das bedeutet offensichtlich nicht ihre erschöpfende, vollständige Bestimmung, sondern gerade ihre nicht-erschöpfende, nicht-vollständige, wenn auch individuelle Charakteristik.

Wenn Sein und Funktion eines Kunstwerks aber wesentlich durch seine ästhetische Information bestimmt werden und diese ästhetische Information nur in statistischen Approximationen entsteht, wie es die Auffassung der statistischen Ästhetik ist, dann existiert die ästhetische Realität eines Kunstwerks genau wie seine physikalische letztlich nur als eine wahrscheinliche. Der Wahrscheinlichkeitscharakter der Kunst ist heute für die Ästhetik so einsichtlich wie der Wahrscheinlichkeitscharakter der Materie für die Physik. Nie war eine größere Annäherung zwischen Physik und Ästhetik möglich. Physikalische und künstlerische Prozesse, aufgefaßt als kosmologische Vorgänge, können nicht mehr wie durch einen Schnitt getrennt gehalten werden. Auch ästhetische Realisation ist ein statistischer, ein stochastischer Prozeß, vergleichbar einer Art subtiler Auswürfelung. Aber wo es Wahrscheinlichkeiten gibt, da gibt es Möglichkeiten und die Possibilitäten erweisen sich als Potentiellitäten. Ästhetische Zustände scheinen ebenso potentiell wie physikalische. Ein Kosmos kann im Prinzip weder der Entropie noch der Information, weder dem Sinn noch der Schönheit entgehen. Aber er findet beide nur in der statistischen Annäherung, und was die ästhetische Annäherung anbetrifft, so scheint sie mit ihrer stochastischen Natur tatsächlich jene beiden heute sichtbar gewordenen Ideen von Kunst überhaupt zu demonstrieren, die Idee einer Kunst „so künstlich wie möglich" (wie sie Baudelaire verstand) und die Idee „Kunst wie Natur zu machen" (eine Formulierung Max Bills). Die Ursache dafür, daß die natürliche Welt Schönheit besitzt, daß es also Naturschönes gibt, liegt in der Tatsache verborgen, daß selbst die natürliche Welt Überraschungen, Unwahrscheinlichkeiten bietet. So lange sie Überraschungen, Unwahrscheinlichkeiten bietet, gibt sie mit der Ungewißheit auch Information. Aber man weiß, daß Überraschungen, Unwahrscheinlichkeiten aus der Welt verschwinden können und in diesem Falle würde dann auch ein wesentlicher Widerstand gegen die zunehmende Entropie dieser Welt verschwinden.

Literatur

C. E. Shannon and W. Weaver, The Mathematical Theory of Communication, 1949.
A. Moles, Informationstheorie der Musik, dtsch. Übers., N T F, Bd. 3, 1956.
A. N. Whitehead, Process and Reality, 1929.
Language, Thought and Reality, Selected Writings of Benjamin Whorf, 1956.
W. D. Hershberger, Principles of Communication Systems, 1957.
G. Dorfles, Communication and Symbol in the Work of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XV, 1957.
M. Bense, Aesthetica I, II, III, 1954, 1956, 1957.

A. Ch. Reck

AUSSTELLUNGEN

Eine neue Richtung in der Malerei
Zur Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle

Nach Wiesbaden ist das die zweite offizielle Ausstellung jener Richtung, die als „Tachismus" bezeichnet wird, in Wirklichkeit aber wesenhaft voneinander unterschiedene Maler vereint. Ich entsinne mich der ähnlich langatmigen Erklärungen, die in den zwanziger Jahren über den Unterschied von Impressionismus und Expressionismus gegeben wurden. Solcher Streit klärt die Begriffe. Ich habe die Richtung „Farbdenker" genannt. Der Begriff trifft jedoch nur zu, wenn man „Denken" im Sinne Heideggers als Empfängnis, nicht als begrifflich-logische Arbeit versteht, wie Carnap und seine Schule. Die Mannheimer Kunsthalle zeigt in der sorgfältig redigierten Auswahl ihres Kurators Heinz R. Fuchs, daß sich ganz verschiedene Richtungen in diesem „abstrakten Impressionismus" getroffen haben, dynamische wie Karl Otto Götz, formsuchende wie Emil Schumacher, Horst Egon Kalinowski, formverfremdende, zeichengebende wie Hans Platschek, Konzentrate wie der bemerkenswerte junge Heinz Mack, der aber noch unsicher tastet, Form und Farbe wie Waldemar Epple, Erwin Bechtold, schließlich die Farbflüsse, die Vibration der Fläche bei Baerwind, Gaul, Schultze, Karlfred Dahmen, die chinesische Pinselschrift von Albert Fürst, bemerkenswerte Ansätze bei dem jungen Götzinger, barocke, diesmal wenig überzeugende Farbwolken bei Heinz Kreutz. Die bewegte Statik von Otto Greis läßt eher kühl, aber ist nobel in der Farbe. Gerhard Hoehme ist aus dem kleinen hier gezeigten Ausschnitt nicht wirklich zu entziffern, da sind tiefere Impulse lebendig, als die merkwürdigen Farbdiagonalen andeuten. Platschek ist unglücklich vertreten, ich halte seine Gouachentechnik für unausgereift. Van de Loo hat da viel Besseres und Durchschlagenderes gezeigt (München). Bernhard Schultze scheint mir ebenfalls schwächer vertreten, seine Farblandschaften treffen sich mit dem erdschweren Tritt Dahmens, von dem ein besonders schönes Bild auffällt: „Erdhafte Komposition". Kostbar drei Collagen von Waldemar Epple. Ein farbiges Blatt von Winfried Gaul zähle ich zum besten, was in Mannheim zusammengekommen ist, weil da die Leere wunderbar ins Spiel des Bilds einbezogen wird. Götz meistert seinen dynamischen Stil virtuos. Götzingers „Aus dem Grau" ist ein kleiner Treffer. Hans Werdehausen bedeutet die eigentliche Enttäuschung dieser Ausstellung, sein Mischstil gehört nicht in diese Auswahl. Fred Thieler überzeugt nur mit einem Bild: O.X.A. 57 (Öl). Wilhelm Wessel überrascht durch den Pessimismus seiner düsteren Farbgebung. Am besten sein „Rechts blau".

Ein großer Wurf ist Baerwinds „Im blauen Raum". Seine hellen Strukturen scheinen mir unbewältigt. Die instruktive Einführung von Heinz R. Fuchs im Katalog reißt unerwartete Perspektiven auf, so den Bezug zu Wölfflins Grundbegriffen. Die Nachbarschaft zum Impressionismus ist bekannt, aber das Verhältnis zur Natur hat sich profiliert: die Impressionisten haben Natur als ein Elysium der Lichteffekte erlebt, diese Maler suchen so leidenschaftlich das Unmittelbare, Ungeformte, Bizarre, wie es Mondrian nannte, weil uns die Natur durch die Technik verstellt, wenn nicht mehr und mehr entzogen wird. Es ist, als werde der Mensch immer mehr dazu gezwungen, seine letzte, ursprüngliche Substanz zu verteidigen. Damit hängt die Abwertung der Form zusammen, weil die Technik alle echte Form in Verplanung aufzugliedern droht. Es ist übrigens durchaus zwischen der individuellen Handschrift dieser Maler zu unterscheiden. Wenn die Auswahl so gelungen ist wie in Mannheim, offenbart sich die legitime Stoßkraft der ganzen Richtung.

Vietta

Wort und Illustration
Ausstellung im Landesgewerbemuseum in Stuttgart

In den zwanziger Jahren hatte die Buchillustration in Deutschland ihre große Zeit. Man braucht nur an Max Liebermann und Lovis Corinth, an Max Slevogt und Hans Meid, an Rudolf Großmann und Karl Walser, an Willi Jaeckel, Emil Orlik und Felix Meseck zu erinnern, nur Verlage wie Bruno Cassirer und Fritz Gurlitt, Georg Müller und Kurt Wolff zu nennen, die es verstanden, eine ebenso innige wie noble Verbindung zwischen Wort und Illustration, zwischen Text und Bild zu schaffen. Merkwürdig: die von der Inflation und von gesellschaftlichen Krisen überschattete Zeit, die in Kunst und Literatur für die „verlorene Generation" verantwortlich ist, vermochte die Entfaltung von Luxusmappen und Prachtausgaben, die Blüte der deutschen Buchillustration in unserem Jahrhundert zu begünstigen! In seinem 1931 von der Gesellschaft der Bibliophilen edierten Werk „Die impressionistische Buchillustration in Deutschland" hat Karl Scheffler eine Bilanz dieser glorreichen Entwicklung gezogen.
Die vom Bund Deutscher Buchkünstler, München, und der Maximilian-Gesellschaft, Hamburg, in Zusammenarbeit mit der Hamburger Kunsthochschule arrangierte Schau „Deutsche Buchillustration der Gegenwart" im Landesgewerbemuseum in Stuttgart weist mit ihren besten Beispielen auf die glanzvolle Tradition der zwanziger Jahre zurück. Sie umfaßt Arbeiten von etwa siebzig Künstlern und einigen Kunsthochschulen aus Ost- und Westdeutschland und ist für den Bücherfreund wie für den Kunstliebhaber, für den Verleger wie für jeden Künstler eine wahre Fundgrube.
Illustrieren heißt erleuchten — auf welche Weise, mit welchen Mitteln dies geschehen kann, welche Auffassungen und Impulse dafür bestimmend sind und zu welchen Ergebnissen dieses Bemühen führt — das alles läßt sich in dieser schönen, reichhaltigen Schau deutlich ablesen. Mit jedem Illustrator wird gewissermaßen eine neue Auffassung des Stoffes geboren — der eine hält sich eng an den Text, der andere schaltet frei und souverän mit dem Material, das ihm der Autor liefert.
Josef Hegenbarth hat einmal bemerkt: „Zeichnen heißt sprechen, illustrieren erzählen ... Der Illustrator empfängt seine Eindrücke von der Erzählung ... Das erste ist das Einleben in das mir zugestellte Manuskript, das Aufnehmen, das Freischalten und Walten darin, dann das Aufgehen (wenn der Stoff zeitlich zurückliegt) in jenen Zeiten, das souveräne Beherrschen der Mode jener Tage und aller ihrer Äußerlichkeiten; Stimmungsmomente, Atmosphärisches und landschaftlich Gebundenes treten dazu ..." Daneben eine Äußerung, die vom anderen Pol der Illustration stammt. In einem Almanach des Hatje-Verlags hat Willi Baumeister einen wichtigen Essay über „Leser und Illustration" publiziert. Darin heißt es: „Innerhalb der graphischen Textillustration enthüllt die sture Tendenz der Nachahmung die Grenzen und die Schwächen der naturalistischen Illustration. Werden die Schilderungen und Gegebenheiten des Textes graphisch wiederholt, so soll damit dem Vorstellungsvermögen des Lesers ausgeholfen werden. Jedoch ist dies für viele Leser nicht nötig. Solche Illustrationen werden vielmehr zum Hemmnis in der Vorstellungsentwicklung." Der eine Künstler gibt also klar ablesbare Bilder und Szenen, der andere autonome Chiffren und Zeichen — ein Gegensatz, der zu den erregendsten Vorgängen der modernen künstlerischen Gestaltung überhaupt gehört.
Der souveräne und geistvolle Illustrator wird immer den Zusammenklang von Text und Bild betonen. Darum stammen die besten Beispiele dieser Schau von Künstlern, die nicht nur zeichnen, sondern auch typographisch denken können. Wir nennen Hans Erni und seine Blätter zum „Lied des Friedens" von Tibullus, wir nennen Josef Hegenbarth, dessen Zeichnungen zu „Dombey & Sohn" von Charles Dickens zu den köstlichsten Eindrücken der Ausstellung gehören, wir erwähnen die großzügig-kultivierte Einheit von Satzspiegel und gegenstandsloser Metapher in dem von Gerd Hatje edierten „Tempest" (Shakespeare/Baumeister), wir nennen die von der Maximilian-Gesellschaft herausgegebene Prachtausgabe des „Faust II" mit den (von Willi Seidl in Holz gestochenen) beklemmend-suggestiven Zeichnungen von Max Beckmann, die Holzstiche zur „Odyssee" von Karl Rössing, die von der Bauerschen Gießerei verlegte bibliophile Ausgabe der Erzählung „Klingsors letzter Sommer" (Hesse/Böhmer). Weitere Namen: Alfred Kubin, Richard Seewald, Imre Reiner, Alfred Mahlau, Georg Trump, Bele Bachem. Für den aufmerksamen Betrachter hält diese Schau eine Fülle von Eindrücken und Überraschungen bereit. Bedauerlich, daß man auf Illustratoren wie H. A. P. Grieshaber, Walter Becker, Willi Geiger, Walther Klemm, Karl Staudinger und den jungen Günther Schöllkopf verzichtet hat. Erfreulich: die positiven Ergebnisse der an den Kunstschulen geleisteten Arbeit sowie die breite Dokumentation illustrativer Lösungen von Künstlern wie Max Schwimmer und Werner Klemke, die in Mitteldeutschland am Werke sind und bei uns bisher eigentlich nur den Kennern ein Begriff waren.

Hans Kinkel

Pariser Kunstbrief

Den Ruhm *Kandinskys*, der in den Jahren seines Pariser Exils nicht die gebührende Anerkennung fand, festigt eine Ausstellung im *Musée d'Art Moderne*, die Meisterwerke zu einer eindrucksvollen Schau vereinigt. Dabei wird Kandinskys gesamte Entwicklung von der fauvistischen Phase bis zu den geometrischen Spätwerken in erstrangigen Beispielen aufgerollt.
Die Galerie *Maeght* stellte aus dem Besitz von Frau Nina Kandinsky eine ergänzende Auswahl von Aquarellen und Drucken des Meisters zusammen. Auf vielen der z. T. wenig bekannten Blätter sind die Bildmittel durch die Fülle der Visionen überfordert. Die abstrakte Malerei trägt in ihrem status nascendi bei Kandinsky manche willkürlichen Züge, die zur gleichen Zeit Klee, noch auf den Gegenstand gestützt, zu vermeiden wußte. Kandinsky breitet abstrakte Formen in sämtlichen Spielarten aus. Wie diese Formen zur Kontinuität finden und den ihnen gemäßen Bildraum erhalten, wurde erst später zum Problem und konnte in der Anfangszeit der abstrakten Malerei nicht expliziert werden.
Auf der Grundlage von Kandinskys Form- und Farbanschauung arbeitet *Magnelli* (Galerie *de France*), der ebenso wenig wie der späte Kandinsky die Planimetrie farbig geglätteter Flächen vom Ornament befreit. Magnelli ist nur scheinbar puristisch. Er bleibt dem ornamentalen Denken verpflichtet, stagniert aber im Unterschied zum problematischen und schöpferischen Geist des großen Russen bei wenigen, immer wieder variierten Grundthemen.
Eine retrospektive Schau von polnischen Malern im Umkreis von Kasimir Malewitsch in der Galerie *Denise René* zeigte, welche Wurzeln Malewitschs Suprematismus nicht nur in Rußland, wo der Maler nach der Revolution eine Zeitlang eine führende Rolle spielte, sondern später (um 1924) auch in Polen schlug.
Die Galerie *Facchetti* hat das Verdienst, immer wieder auf den

bei uns in Deutschland kaum geübten Zweig der Skulpto-Malerei hinzuweisen. Zu welch erstaunlichen Ergebnissen man hier gelangen kann, zeigen die Arbeiten von *Kemeny*, die die Galerie im Dezember präsentierte. Kemeny wählt Kupfer- und Messingbleche, formt aus ihnen eine Unzahl kleiner Bausteine verschiedener Größe und mosaiziert ein rhythmisch höchst sensibel durchgestaltetes Ganzes. Hinzutretende Farbe stiftet schwebende Nuancen, die den metallenen Charakter der Arbeiten fast vergessen lassen.
Aus Aluminium und Kupfer hämmert *Etienne Hajdu* seine neuen Reliefs zu einem gesetzvollen Spiel von „Buckeln und Höhlungen" (Galerie *Jeanne Bucher*). Hajdu beherrscht sein Material — ob Metall oder Marmor — wie nur wenige heutige französische Bildhauer.
In der Galerie *Rive Droite* wurde die „30 Jahre informelle Figuration" betitelte Schau der Bilder von *Fautrier* zur Diskussion gestellt, auf die wir noch zurückkommen werden.
Zwischen Purismus und Ornament stehen auch die Bilder von *Dewasne* (Galerie *Cordier*). Die letzten Arbeiten des Malers dynamisieren die Fläche wenig glücklich durch radikalen Ornamentalismus und bengalisch leuchtende Farben.
Die Galerie *Stadler*, die vielleicht am deutlichsten die manieristischen Tendenzen der aktuellen Malerei repräsentiert, illustrierte dieses Mal mit Arbeiten des Japaners *Domoto* einen pantheistischen Expressionismus, der in schwungvoller Pinselschrift ein kosmisches Panorama ausbreitet, tachistische Mittel zu einer bunten Stimmungsmalerei verwendend.
Einen sehr begabten Zeichner, *Gregory Masurovsky*, stellte die Galerie *du Dragon* vor. Das Zeichnungen gegenüber wenig empfängliche Pariser Kunstpublikum schenkte diesen feinen Strichgeweben, die hinter den besten Zeichnungen von Wols nicht zurückstehen, nur wenig Beachtung.
In ihrer angespannten Aufmerksamkeit auf jegliche Eigenart des Ausdrucks greifen manche angesehenen Galerien zuweilen auch daneben. So stellte *Iris Clert* Bilder von *Jean Jacques Lebel* aus — schwülstige „Seelenlandschaften", die fremdartig, aber nichtsdestoweniger kunstlos sind.
Schwer verträgt sich eine Ausstellung wie die von *Kermadec* in der Galerie *Leiris* mit den im November in demselben Raum gezeigten späten Bildern von Juan Gris. Während Gris' präzise Malerei aus einer sichtbaren Anspannung hervorging, schreibt der junge Kermadec mit lässiger und rascher Hand bunte Linien kreuz und quer über die Leinwand, beliebig hier oder dort verweilend, ohne daß man die Absicht des Malers erriete. Das Publikum hat dessen ungeachtet — wie so oft, wo hübsche Dessins abstrakte Kunst vortäuschen — eine stattliche Anzahl der Bilder gekauft.

K. J. F.

Ebell

BUCHER

Neue Chagall-Bücher

Am Schluß des Textteiles der Chagall-Publikation von Walter Erben (Walter Erben: *„Marc Chagall"*, Prestel-Verlag, München) findet man den Vermerk des Verfassers, daß „lückenlose authentische Angaben" von einem in Arbeit befindlichen Buch Dr. Franz Meyers (Bern) zu erwarten seien; des Verfassers „aus einer ganz anderen Zielsetzung heraus entstandene Bemühung" habe „nicht diese Vollständigkeit erstrebt".
Die Schrift Walter Erbens ist denn auch weniger eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem malerischen Phänomen Chagall als eine begeisterte Beschreibung der Person, des Lebens und des Werkes Chagalls aus der Perspektive des die Kunst des Malers tief verehrenden Bewunderers. Aus diesem Grunde ist eine kritische Stellungnahme — auch im Oeuvre Chagalls gibt es (warum nicht?) besonders konzentrierte, „starke" Werke und auch weniger intensive — von vornherein ausgeschaltet, sind die analytischen Partien des Buches nicht immer befriedigend, weil zu summarisch und oft auch unpräzise. Chagalls Verhältnis zum Kubismus wäre beispielsweise einer eingehenden Untersuchung wert, desgleichen ließe sich über die Wandlung der Farbe bei Chagall von den Früh- bis zu den Spätwerken weit Ausführlicheres sagen. Das Leben Chagalls hingegen ist sehr farbig geschildert, und von den verschiedenen Stationen wird ein anschauliches Bild entworfen. Das reichhaltige Bildmaterial ist umsichtig ausgewählt und im Schwarz-Weiß-Teil mit Sorgsamkeit gedruckt. Die Farbreproduktionen wandeln die Palette Chagalls ein wenig zu sehr ins Bunte ab, ein Mangel, dem wohl in einer Serienproduktion schwer abzuhelfen sein wird, der sich aber bei einem derart „malerischen" Maler wie Chagall sehr störend auswirkt.
Quasi als Abschlagszahlung auf seine große Chagall-Monografie legt Franz Meyer eine Übersicht des grafischen Oeuvres von Chagall vor (*„Marc Chagall — Das graphische Werk"*, Gert Hatje-Verlag, Stuttgart). Die knappe Einleitung ist sympathisch zurückhaltend geschrieben und kommentiert die grafische Entwicklung klug und mit Sachkenntnis. Der 150 Tafeln umfassende Bildteil ermöglicht eine ausgedehnte vergleichende Betrachtung, wie sie im Museum kaum möglich ist. Dabei zeigt es sich, daß Chagall im Grafischen sehr variabel und erfindungsreich arbeitet, daß er von einfach und klar disponierten „Strichzeichnungen" (Gogol-Illustrationen) zu höchst raffinierten, vielfach gestuften Helldunkel-Wirkungen vorstößt. Die Strenge des Schwarz-Weiß wirkt sich dabei konzentrierend aus, und in den Bibelillustrationen werden aus dem Schwarz-Weiß-Kontrast Kompositionen von überaus eindringlicher formaler Meisterschaft gewonnen. In den späten Arbeiten fängt die Delikatesse der Darbietung die gelegentlich ans Sentimentale grenzende Darstellung auf.
Eine kurze Biografie, die Hans Bollinger verfaßte, ein Verzeichnis der illustrierten Bücher und der Grafikmappen, sowie genaue und ausführliche Angaben zu den einzelnen Abbildungen runden den Band ab.

H. S.

Aragon und der Realismus

1956 erschien im VEB Verlag der Kunst, Dresden, Aragons Buch „L'example de Courbet" (die deutsche Übersetzung „Das Beispiel Courbets" besorgte Paul Schlicht). Aragon klärt Courbets Beeinflussung durch den großen vormarxistischen Sozialreformer Proudhon und erörtert die Opposition, die Baudelaire diesem neuen Realismus entgegenwarf. Diese beiden Freunde Courbets kämpften gegeneinander um das Problem des „L'art pour l'art" im Gegensatz zur „art engagé". Es ging also um jene Alternative, die immer wiederkehren sollte, für die Literatur aber mehr Gehalt besitzt als für die Malerei. Während der Neuen Sachlichkeit neigte sich die Waage wieder mehr auf die Seite Proudhons und Courbets, um sich heute, in Zeiten einer undinglichen Kunst, dem Einsatz Baudelaires wieder zuzuwenden.

Was Aragon zu den damaligen Kämpfen berichtet, erweitert unser Geschichtsbild. Doch stört beträchtlich, daß der Autor nicht einfach als Historiker redet, sondern immer wieder zu verstehen gibt, auch für die heutige Lage sei ein Realismus eigentlich allein im Recht. Als Kommunist verfällt er hier dem geschichtsphilosophischen Fehler, daß Verstaatlichungstendenzen ein für alle Mal an sogenannte Realismen in den Künsten gekoppelt sein müßten. Wenn es schon fraglich ist, ob die marxistische Lehre und Soziologie selber mit Realismus identifiziert werden darf (es sind in dieser Lehre auch konstruktivistische und utopische Elemente), so ist das Pochen des heutigen russischen Bolschewismus auf eine realistische Kunst nichts anderes als das Weiterschleppen gerade bürgerlicher, ja kleinbürgerlicher Ideale des 19. Jahrhunderts. Man kann das schon aus der Tatsache ersehen, daß das russische Regime mit dem ganz anderen eines Hitler in puncto Kunstpolitik vollkommen übereinstimmte. So sind denn die Kunstlehren, die Aragon zwischen den Zeilen immer wieder einfließen läßt, gänzlich unhaltbar und antiquiert. Wären die einstigen russischen Konstruktivisten mit ihrer Bildform nicht auf einen kleinbürgerlichen Kunstgeschmack der dortigen Machthaber wie bei unseren Hitlerleuten gestoßen: man hätte gerade *abstrakte* Kunst als der neuen Staats-Konstruktion angemessen, als „notwendig zugeordnet" ansehen können.

Die Abbildungen des Buches im Offsetdruck fielen so weich aus, daß der sonore Baß eines Courbet verloren geht und seine Bilder erbleichen wie die Malerei eines Carrière. Außerdem sind zuviel unbedeutende Zeichnungen aufgenommen, wo doch Courbets eigentliche Stärke in der warmen Fülle und Substanz seiner Malerei lag. Aragon hätte sachlicher die damalige Situation aufrollen sollen. Die vielen Bildwiedergaben aber hätte man technisch anders durchführen müssen, wenn man ein volles Bild vom Leben und Werk dieses bleibenden Meisters vermitteln wollte.

Franz Roh

Große Kulturen der Frühzeit
Gustav Kilpper Verlag, Stuttgart

Mit dem Band *Die Welt der Bibel, fünf Jahrtausende in Palästina/Syrien* von Anton Zirku schließt die *erste* Folge der Reihe „Große Kulturen der Frühzeit".

Wie schon die übrigen bisher erschienenen Bände verfolgt auch dieser eine eigentümliche Mischung von geschichtlicher, künstlerischer und literarischer Darstellung. Das Prinzip Bachofens ist mit modernen Reproduktionsmitteln auf den Typ eines ausgezeichneten Handbuchs übertragen. Wie vielen ist bewußt, daß die kanaanitischen Ureinwohner von Palästina im zweiten Jahrtausend vor Christus unserer Welt das Geschenk der Buchstabenschrift gemacht haben, nachdem ein Silbenschriftversuch in Byblos gescheitert war? Hier sind wir in engster Berührung mit der semitischen Völkerwelle, die im dritten Jahrtausend vor Christus ins Land eingebrochen ist und unsere Schrift, dann später, nach der Vermengung mit den Israeliten, die gesamte westliche Welt auch religiös geprägt hat. Der Band grenzt diesmal eng an die Darstellung der Hethiter und Ägypter in der selben Reihe, die beide um dies Zwischenland gerungen haben. Die Völker, die dem Landstrich später ihr Gesicht gaben, sind die Philister, die auf Kreta gewohnt haben sollen, und die patriarchalisch geführten Israeliten. Durch die Entzifferung der kretischen Schrift ist hier vieles derart in Fluß gekommen, daß die wissenschaftlichen Vermutungen über die Philister fragwürdig werden. Dagegen haben wir festen Boden unter den Füßen bei den Israeliten. Ihre Darstellung bildet den Hauptteil des Bandes, der die weltweite Verflechtung von Palästina mit ganz Vorderasien einbezieht. Mit der hellenistisch-römischen Epoche klingt der Band aus.

Mir scheint, daß in diesem letzten Band die Deutung der Kunstwerke zu kurz gekommen ist. Gerade weil die Kultur Israels keine eigenständige, bildhafte ist, überwuchert der literarische Teil. So bleibt, vom Kunstwerk her, dies unerhört aufschlußreiche, vielverzweigte Kulturland unausgewertet. Allein Ugarit hätte ein eigenes, umfänglicheres Kapitel verdient, während die Israeliten in Geschichte und gesamtkultureller Verflechtung durch die religiöse Literatur bekannt genug sind. Es fehlt auch eine strengere *Wertung* des kunstwerklichen Bestandes.

Eine gewisse Ärmlichkeit an bildnerischer Fantasie kann bei den Israeliten nicht geleugnet werden. Dagegen erscheint der Raum des Libanon, Babylons, und die südlicher gelegenen Städte, scheint das Verhältnis des phönizischen Handels zu den Inselgriechen wie der eigentümliche Mischcharakter dieser hochentwickelten Kultur allzu flüchtig gestreift. So leidet der Abschluß der Reihe an einer Unausgeglichenheit, die eigentlich nach einem *vergleichenden* Band für Vorderasien verlangt.

Für die zweite Folge der Reihe „Große Kulturen der Frühzeit" sind die Kelten, Altchina, Altindien, Mexico/Peru und Südgermanen vorgesehen. Der Einsatz mit den Nordgermanen (Eric Graf Oxenstierna: *Die Nordgermanen)* erweckt außerordentliche Erwartungen, denn es ist Oxenstierna geglückt, die früh- und spätgermanische Entwicklung in großen Zügen anschaulich zu schildern. Der Bilderteil macht bewußt, wie begrenzt, einfach, zugleich abstrakt die Kunst dieser Germanen gewesen ist. Der Exkurs über die Wikinger enthüllt die enorme Kriegstechnik dieser gezielten Eroberungsfahrten. Oxenstierna arbeitet die jüngsten wissenschaftlichen Ergebnisse ein. Er ist noch mehr als seine Vorgänger darauf angewiesen, die unübersichtlichen Zusammenhänge aus Funden, Texten der Archäologie zu erraten. Es ist die Geschichte, die um 10000 vor Christus begonnen hat — denn vorher war Hamburg nicht eisfrei. Das macht uns bewußt, wie jung diese nördliche Kultur im Grunde doch ist. Es hat seinen Grund, wenn uns diese Frühzeit heute mehr denn je beschäftigt. Denn wir sind davon überzeugt, daß die geschichtlichen Räume als für sich bestehend zu werten sind, nicht nur als die Schwelle zu unserer Zivilisation.

Vietta

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Kunsthistoriker Alexander Dorner starb am 2. November in Neapel. Dorner war von 1920—1936 Direktor des Museums in Hannover.

Personalia

Der Maler Werner Gilles und der Bildhauer Gustav Seitz sind mit dem Corneliuspreis der Stadt Düsseldorf (DM 5000) ausgezeichnet worden. Der Förderpreis in Höhe von 2000 DM wurde dem 1928 in Hamburg geborenen Gerhard Wind, Düsseldorf, zugesprochen.

Der Maler Otto Laible wird am 14. Januar 60 Jahre alt. Laible erhielt 1932 den Badischen Staatspreis. Nach 1945 wurde er an die Akademie Karlsruhe berufen. Z. Zt. ist er Kommissarischer Direktor der Kunstakademie.

Den Oberschwäbischen Kunstpreis in Höhe von 10 000 DM erhielt H. A. P. Grieshaber.

Allgemeines

Auf der kommenden Brüsseler Weltausstellung sollen insgesamt 340 Werke von 250 Künstlern, darunter 50 Bildhauer, aus 32 Ländern zu sehen sein. Es sind mehrere Kunstausstellungen geplant. Die größte Schau steht unter dem Titel „50 Jahre moderne Kunst". Rußland wird Bilder aus der Eremitage in Leningrad schicken, die im Westen noch nie gezeigt worden sind, ferner Werke des Puschkin-Museums und der Tretjakow-Galerie. Die beiden Ausstellungen, die die USA während drei Monaten zeigt, kommen aus dem Besitz des Museums für moderne Kunst in New York, der Museen von Boston, Chicago, Philadelphia und Minneapolis. np.

Vor der Académie des Beaux-Arts in Paris sprach deren ständiger Sekretär, Louis Hautecoeur, über die abstrakte Kunst.
Während er das Verschwinden des Menschen und der Natur aus der bildenden Kunst mit ähnlich gerichteten Erscheinungen auf verschiedenen Gebieten der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft zusammenstellte, hob er hervor, daß diese „Entmenschlichung" weder das Ganze der heutigen geistigen Haltung noch der zeitgenössischen Kunst sei. Gegenströmungen bestünden und seien vielleicht schon im Begriff, jene abstrakte Kunst zu verdrängen, die im Grunde dem Menschen fremd bliebe. Vielleicht werde in einiger Zeit einer seiner Nachfolger über denselben Gegenstand sprechen, in einer Zeit, in der abstrakte Bilder bei den Althändlern zu haben seien und junge Galerien Werke einer neuen totalen Realität zeigen würden, in der Mensch und Natur ihre Stelle wiedereingenommen hätten. Hautecoeur wird mit seinen hochgespannten Erwartungen sicherlich den Beifall all derer finden, die noch im Banne akademischer Vorstellungen stehen. np.

Vom Club de l'Echelle, einer Vereinigung lothringischer Freunde der Grafik, wurde in Metz eine Daumier-Ausstellung veranstaltet, wie sie seit langer Zeit in der französischen Provinz nicht gezeigt worden ist. Sie umfaßt 200 Lithographien, darunter seltene Zustände, ferner Büsten und Figuren aus der Sammlung Gobin. np.

Auf Einladung der „Quadriennale Nazionale Arte di Roma" findet in Rom die erste große deutsche Kunstausstellung nach dem Kriege in Italien statt. Sie trägt den Titel „Deutsche Kunst seit 1905 bis heute". Die Schau, die 250 Bilder und Plastiken umfaßt, geht aus vom „Blauen Reiter" und der „Brücke" und umfaßt alle Strömungen der heutigen Malerei und Plastik. Der Hauptraum ist Beckmann, Nolde, Kirchner und Schlemmer vorbehalten.

Auf einer Londoner Versteigerung bei Sotheby ist eine Zeichnung von Pieter Bruegel dem Älteren, eine 1547 datierte Alpenlandschaft, für 7000 Pfund (etwa 80 000 DM) von der Londoner Kunsthandlung P. D. Colnaghi ersteigert worden.

Künstler und Organisationen in Düsseldorf haben beim Kultusministerium, dem Kulturamt der Stadt Düsseldorf und der „Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft" in Wiesbaden das Verbot des Veit-Harlan-Films „Anders als du und ich" (§ 175) gefordert, der in verleumderischer Weise moderne Kunst und Homosexualität koppelt. Von Frankfurter Künstlern erging ein Aufruf an zahlreiche Künstler, Museumsleiter und Kunstschriftsteller des gesamten Bundesgebietes, sich ihrem Protest gegen die Aufführung des Films anzuschließen.

Die internationale Jury der elften Triennale in Mailand hat 218 Auszeichnungen an die Aussteller aus zwanzig Ländern verteilt. Beurteilt wurden die Gestaltung der Abteilungen und Sonderschauen, die Gebiete des Kunsthandwerks und der industriellen Produktion. Deutschland sind 29 Preise zuerkannt worden. Der „Grand Prix" wurde an Wilhelm Wagenfeld, Stuttgart, und an die Firmen Max Braun, Frankfurt, und Linhoff K.G., München, verliehen.

Pablo Picasso hat erklärt, er beginne jetzt mit seinem größten Gemälde, das 12 m lang und 6 m hoch wird und vom UNESCO-Hauptquartier in Paris bestellt wurde. Der Künstler hat sich ein Spezialatelier gemietet, um die Aufgabe bewältigen zu können. Leider ist ihm bisher, wie er sagte, noch nicht eingefallen, was er eigentlich malen will. AP

Der 1. internationale Architekturhistoriker-Kongreß, zu dessen Präsident der Frankfurter Professor A. E. Brinckmann gewählt worden war, ging vor kurzem in Turin zu Ende. Brinckmann hielt die Festrede über piemontesische Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Er wurde vom Präsidenten der piemontesischen Provinzen mit der „Goldenen Medaille" ausgezeichnet.

Die zweite deutsche Kunst- und Antiquitätenmesse im Münchener „Haus der Kunst" zählte etwa 15 000 Besucher. Der Umsatz betrug rund 1,5 Millionen DM.

Das Kunstgewerbemuseum Zürich will Anfang 1958 das Lebenswerk des verstorbenen Henry van de Velde in einer Gedächtnisausstellung würdigen. Die Ausstellung will das architektonische, malerische, kunsthandwerkliche, formgeberische und kunstpädagogische Schaffen des großen Pioniers des zeitgenössischen Formschaffens zur Darstellung bringen. Später soll die Ausstellung auch im Ausland gezeigt werden. np.

Die Vereinigung der Freunde Courbets will im Pariser Musée du Petit-Palais eine umfassende Ausstellung veranstalten. Es sollen dabei zahlreiche der Öffentlichkeit noch nicht gezeigte oder ganz unbekannte Werke des Meisters zu sehen sein. np.

Persönlichkeiten der amerikanischen und englischen Kunstwelt haben die Gründung eines internationalen Instituts beschlossen, das den künstlerischen Austausch unter den Ländern der Freien Welt ermutigen und entwickeln will. Das Institut soll seinen Sitz in Chicago haben. Unter den Künstlern und Kunstfreunden, die dem Institut ihre Unterstützung zugesagt haben, werden Hans Arp, Max Ernst, Lord Harewood, Sir Herbert Read, Le Corbusier, Darius Milhaud und Picasso genannt. np.

Eine Luxusausgabe des „Don Quichote" mit Original-Lithographien von Salvadore Dali, herausgegeben von Joseph Foret, Paris, ist kürzlich für 10 Mill. Francs (etwa 90 000 DM) von einem Buchhändler in Lyon erworben worden.

Auf einer viertägigen Besprechung in Trier über die Rückgabe der im Krieg nach Deutschland gebrachten und noch vermißten italienischen Kunstgegenstände wurde die Bildung einer deutsch-italienischen Arbeitsgruppe beschlossen. Sie hat die Aufgabe, mit den für die Restitution zuständigen deutschen Stellen zusammenzuarbeiten, um die bereits laufenden Nachforschungen nach dem Verbleib noch nicht wieder aufgefundener Kunstwerke zu erleichtern. Im Januar wird die Arbeitsgruppe ihre Tätigkeit aufnehmen.

Der Verkauf von gefälschten alten niederländischen Meistern steht im Mittelpunkt eines Betrugprozesses vor dem Züricher Schwurgericht. Der Hauptangeklagte in dieser größten Gemäldefälschungs-Affäre der Schweiz seit Jahrzehnten, der 57 Jahre alte Kunsthändler Richard Friedländer aus Zürich, soll in betrügerischer Absicht Kopien als echte Werke von Rubens, van Dyck und Rembrandt verkauft haben. Sechs andere Angeklagte sollen dabei als Vermittler und Strohmänner aufgetreten sein. Unter den geschädigten Bilderkäufern sind Fabrikdirektoren, Ärzte, Möbelhändler und Architekten. Die Betrugssumme soll nach den bisherigen Ermittlungen 487 000 Franken betragen. Die Angeklagten gingen so vor, daß jeweils einer oder mehrere von ihnen bei Kunstliebhabern erschienen, um die angeblichen echten „alten Meister" als günstige Gelegenheiten anzubieten. Dabei wurde verschwiegen, daß der Hauptangeklagte der wirkliche Eigentümer und Verkäufer war. Er soll sich jeweils so lange im Hintergrund gehalten haben, bis er als vermeintlich neutraler Experte vom Käufer zugezogen wurde. Dann habe er wider besseres Wissen die Echtheit der Bilder bestätigt.

Oskar Kokoschka hat sein 1956 gemaltes Bild „Das Innere des Kölner Doms" in die Vereinigten Staaten verkauft. Die Stadt Köln hat ihr Vorkaufsrecht nicht in Anspruch genommen.

Im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, wird am 26. 1. 1958 die Ausstellung einer Auslese von 75 Bildern aus dem Solomon R. Guggenheim-Museum in New York eröffnet. Sie ist vorher in Holland, Schweden, Finnland und in Rom gezeigt worden; in Deutschland ist Köln die einzige Stelle.

Ausstellungen

Aachen

Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Februar „Rheinische Sezession in Verbindung mit Aachener Künstlern".

Baden-Baden

Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a: 18. 1. bis 16. 2. „Gustav Klimt und Egon Schiele, Aquarelle und Zeichnungen".

Bremen

Kunsthalle, Am Wall 207: 15. 12.—19. 1. „Hans-Ulrich Steger, Küsnacht, satirische Zeichnungen". 12. 12. bis 19. 1. „Jawlensky, Gemälde und Handzeichnungen".

Düsseldorf
Hetjens-Museum, Ehrenhof 5: 19. 1.—2. 3. „Künstler der Keramik aus Japan".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Januar „Reg Butler".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: 5. 12.—3. 1. „Winfried Gaul". Januar „Bilder von Frederic Benrath und Skulpturen von Ernst Hermanns".

Duisburg
Kunstkabinett Duisburger Bücherstube, Am Königsplatz: Januar „Gruppe 53, Kleine Formate".
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 14. 12. bis 12. 1. „Deutsche Grafik seit 1900" und „Farbige Grafik 1957". 18. 1.—16. 2. „Josef Hegenbarth".

Frankfurt/Main
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 12. 12.—11. 1. „Bernard Schultze".
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13-15: 8. 1.—29. 1. „Dieter Kürschner, Malerei und Grafik". 12. 1. bis Mitte Februar „Katja Meirowski, Ibiza, Gemälde. Käthe Möbius, Plastiken".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 12. 1. bis 16. 2. Emil Schumacher, Hagen, Gemälde. Josef Faßbender, Köln, Gemälde".

Hamburg
Galerie Rudolf Hoffmann, Rondeel 37: 6. 12.—31. 1. „Gustav Seitz".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 4. 12. bis 11. 1. „Jutta Benecke-Eberle, Eitempera und Mischtechnik".

Hameln
Der Kunstkreis, Studio Neubau, von Dingelstedt-Straße: 5. 1.—26. 1. „Wilhelm Hauschtek, Gedächtnisausstellung, Malerei, Grafik, Architektur". 2. 2. bis 23. 2. „Künstler aus Dresden, Hegenbarth, Heuer, Röcke, Schmidt-Kirrstein u. a."

Hannover
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 11. 12. bis 19. 1. „Joan Miró".

Heidelberg
Graphisches Kabinett, Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Straße 6: 12. 1.—2. 2. „Klaus J. Fischer, Malerei und Grafik".

Köln
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: Januar „Irmgard Gräfin Hoensbroech, Kapstadt, Öl, Monotypien, Aquarelle". Februar: „Original-Grafik des 19. und 20. Jahrhunderts". Kunstverein, Hahnentorburg: 11. 1.—9. 2. „Jean Paul Riopelle, Paris, Kollektivausstellung".
Galerie der Spiegel, Richartzstr. 10: 15. 12. bis Ende Januar „Bilder von Appel, Arp, Baumeister, Bazaine, Ernst, Jawlensky, Marini, Moore, Poliakoff, Soulages, Schneider, Vasarely. Zum ersten Male in Deutschland die Grafik von Pierre Courtin".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: Bis Ende Januar „Images inventées. Dazu Illustrationen zur Bibel von Chagall".

Mannheim
Kunsthalle: 30. 11.—2. 1. „Eine neue Richtung in der Malerei".

München
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: Dezember/Januar „Alcopley".

Münster/Westf.
Westfälischer Kunstverein: Februar „Deutsche Zeichenkunst des 20. Jahrhunderts".

Nürnberg
Germanisches National-Museum: 26. 10.—31. 1. „Kulturdokumente Österreichs, Handzeichnungen, Druckgrafik, Münzen, Medaillen, Urkunden".

Offenbach/Main
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 13. 12.—2. 2. „Bunte Kinderwelt".

Oldenburg
Kunstverein, Altes Schloß: 29. 12.—5. 1. „Neuerwerbungen aus der Jubiläumsausstellung Maler der ‚Brücke' in Dangast 1907—1912".

Osnabrück
Städt. Museum: 15. 12.—31. 1. „Wolfgang Tümpel, Hamburg. Kirchliches und profanes Metallgerät, Schmuck und Leuchten".

Pforzheim
Kunst- und Gewerbeverein, Poststr. 1: 12. 1.—2. 2. „George Grosz, Zeichnungen aus den Jahren 1916 bis 1946".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle, Platz am Hauptbahnhof: 10. 1. bis 9. 2. „Kollektivausstellung Hans Werdehausen".

Reutlingen
Spendhaus: 12. 1.—2. 2. „Farbige Grafik 1957".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 15. 12.—18. 1. „Weihnachten im Zeichensaal; wie Kinder die Geburt Christi sehen und darstellen". 15. 12.—25. 1. „Hap Grieshaber, 1932—1957. Oberschwäbischer Kunstpreis 1957".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 12. 1.—23. 3. „Felsmalereien der Eiszeit — eine Ausstellung des Frobenius-Instituts".

Stuttgart
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 19. 12.—8. 1. „Gedächtnisausstellung Fritz Steisslinger, Gemälde und Grafik". 12. 1.—19. 1. „Ausstellung der Gewinne der Vereinslotterie, Gemälde, Grafik, Plastik".
Galerie Lutz und Meyer, Neckarstr. 36: 7. 12.—10. 1. „Alfred Wais, Aquarelle und Zeichnungen".

Wuppertal-Elberfeld
Stuttgarter Hausbücherei, Erholungstr. 18: 27. 11. bis 15. 1. „Herbert Schneider, Malerei und Grafik".
Galerie Parnass: 7. 1.—23. 1. „Albert Fürst, Hilden/Rhld., Ölbilder". 24. 1.—15. 2. „Gruppe Michel Ragon mit Sugai, Barré, Guitet".

Wuppertal
Kunst und Museumsverein, Turmhof 8: 12. 1.—9. 2. „Die Werkkunstschule Wuppertal".

AUSLAND

Biel/Schweiz
Städtische Galerie, Neumarktplatz: 26. 1.—2. 3. „Paul Klee".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-Museum, Bilderdijklaan 10: 7. 12. bis 11. 1. „Retrospektive Delaunay". 14. 12.—20. 1. „Retrospektive Bissière".

London
Drian Gallery, 7 Porchester Place W 2: 3.—21. 1. „Van Haardt, Malerei. Ivan Cubä, Skulpturen und Malerei".

Fritz Wotruba

Mailand
Galerie Apollinaire, via brera 4: Januar „Fautrier, Gouachen".

Paris
Galerie Stadler, 51 rue de Seine: Ab 17. 1. „Mark Tobey".
Galerie Denise René, 124 rue la Boétie: 17. 1.—15. 2. „Preis von Paris — Prampolini".
Galerie Rive Gauche, 44 rue de Fleurus: 17. 1. bis 15. 2. „Preis von Paris — Negrisin".
Galerie Henri Bénézit, 20 rue de Miromesnil: Dezember 57 / Januar 58 „Atlan, Chapoval, Helman, Kolos-Vary, Pichette, A. Caillaud, Garbell, Janson, Lanskoy, Tsingos, Tal-Coat".
Galerie de l'Institut, 6, rue de Seine: 10.—28. 1. „Hilaire Hiler".

Zürich
Kunsthaus: 21. 12. bis Ende Januar „W. Barth, H. Dahm, W. Helbig, W. Moser, Ch. Rollier, G. Vulliamy".

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. Baden-Baden

Am 1. Dezember 1957 wurde in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden die Jahresausstellung der Gesellschaft eröffnet. Gezeigt werden 70 Arbeiten von 60 Künstlern, die Mitglieder der Gesellschaft sind. Unter den von der Kritik besonders gewürdigten Künstlern befinden sich: Klaus Arnold, Klaus Bendixen, Hal Busse, Franz Bucher, Peter Brüning, Volckmar Haase, Paul Kamper, Karl-Heinz Kliemann, Rudolf Meissner, Armin Sandig, Lore-Lina Schmidt, Emil Wachter, Herbert Zangs.
Es ist beabsichtigt, zwei Gruppen von je 6 Künstlern der Gesellschaft, die mit je 10 Bildern vertreten sein sollen, auszustellen, und diese Ausstellungen in mehreren Städten zunächst Südwestdeutschlands zu zeigen. Eine Gruppe soll die jüngsten bildnerischen Bestrebungen umfassen, die andere ist unter dem Gesichtspunkt der Landschaft in neuer Sicht zusammengestellt.
Die erste der beiden Ausstellungen wird im Europahaus in Offenburg vom 15. 1. bis 15. 2. 1958 zu sehen sein.
Frau Dr. Juliane Roh, München, hielt einen Vortrag über „Abstraktionsprobleme in der modernen Plastik". Die kommenden Vorträge sollen vor allem der modernen Architektur gewidmet sein. Dieses Thema wurde im Herbst mit einem Bericht über die INTERBAU begonnen.

Anmerkung

Das Original der Farbtafel sowie die Fotos der Arbeiten von Kurt Schwitters in diesem Heft stellte uns freundlicherweise Frau Lily Hildebrandt, Stuttgart, zur Reproduktion zur Verfügung.

Juan Gris, Stilleben, 1916, Öl
Foto: E. Müller, Kassel

Abbildung aus unserer Neuerscheinung:

JOHN ANTHONY THWAITES

„Ich hasse die moderne Kunst"

160 Seiten mit 33 Abbildungen und
4 Farbtafeln. Leinen DM 15,40

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-
und Dünndruckpapiere
Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker
und Verleger für die Gestaltung
schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen. Abraham a Santa Clara

Wir beehren uns anzuzeigen,
daß wir von Heft 8/XI (Februar 1958) die

Anzeigenverwaltung
DAS KUNSTWERK

übernehmen.

Anzeigenschluß für die Februarnummer:
25. Januar 1958

KONTINENTA
Anzeigen-Verwaltung GmbH.
Düsseldorf, Sternstr. 47. Ruf 493600

PANORAMA

Eine deutsche Zeitschrift für Literatur und Kunst

bringt regelmäßig Beiträge von:
Monika Mann, Karlheinz Deschner, Pierre Garnier, Friedrich Hagen, Johannes Hübner, Heinz Dietrich Kenter, Eduard Lachmann, Gert Ledig, Gerhard Lüdtke, Walter Muschg, Joachim Rasmus-Braune, Robert Wolfgang Schnell, Franz Schonauer, Gertrud Schwärzler, Lutz Weltmann, Werner Zurbuch.

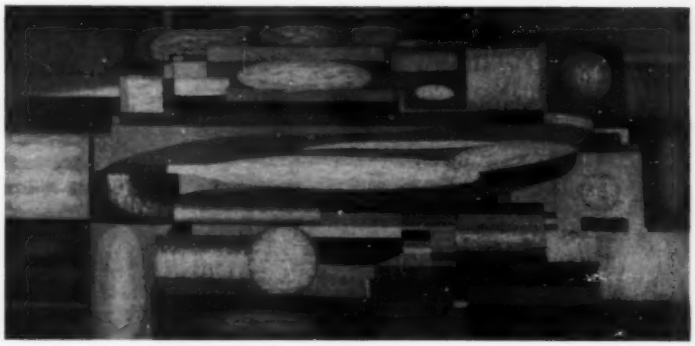
PANORAMA

erscheint monatlich und kann über Buchhandel und Abonnement bezogen werden. Die Einzelnummer kostet 50 Pfennig. Das Jahresabonnement 5,— DM zuzüglich 1,20 DM Postgebühr. Richten Sie bitte Ihre Bestellung an

OSWALD DOBBECK VERLAG · SPEYER

GALERIE J. C. de CHAUDUN

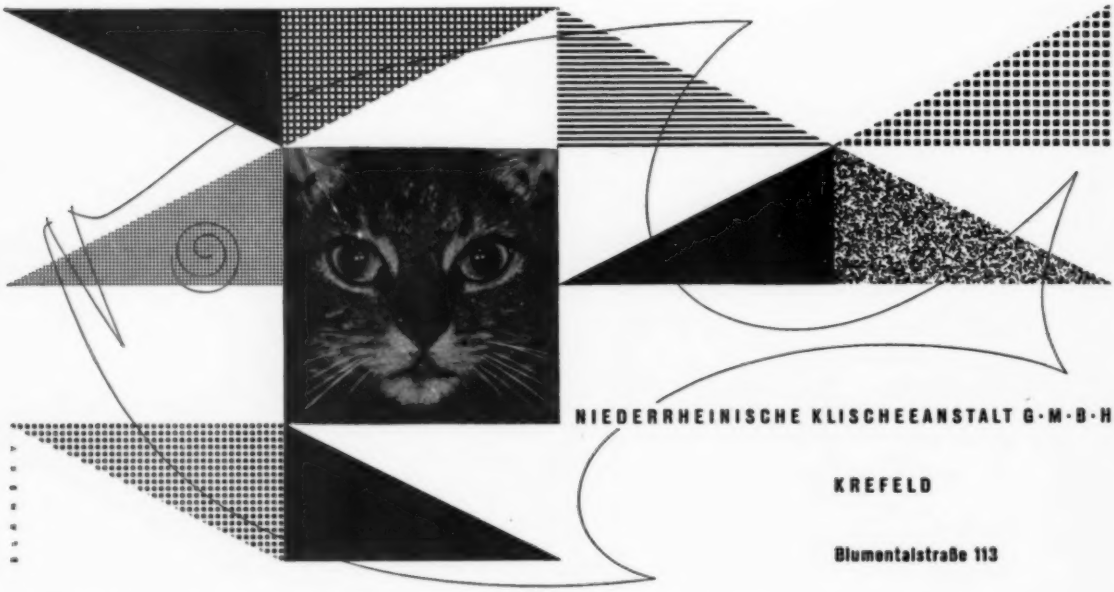
36 rue Mazarine · Paris 6e



Eine der letzten Arbeiten von Charchoune
(Aus der Ausstellung vom 20. November bis 5. Dezember 1957)

ständig:

Yves ALIX - CHARCHOUNE - FRASSATI
LATAPIE - MOLNE - Marc STERLING
SOUVERBIE und zeitgenössische Künstler



STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN